publicación de

cine universitario

film

Alberto Cavalcanti

Greta Garbo

Gregg Toland

Estrenos: Big Carnival, Queen of Spades, Streetcar Named Desire

17

setiembre 1953

montevideo

Aprenda idioma portugués
y literatura brasileña

CURSOS GRATUITOS

Inscripciones: 9 a 11 y 17 a 19 horas

Clases de conversación

Métodos Rápidos — Profesores Especializodos

INSTITUTO DE CULTURA
URUGUAYO-BRASILEÑO

Palacio Brasil: 18 de Julio, 994 - 6.º piso

Teléfono: 8 35 22

film

publicación de
cine
universitario

HISTORIA DEL CINE: **The Informer** (El Delator) EE. UU., 1935

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY
BIBLIOTECA

17

setiembre 1953

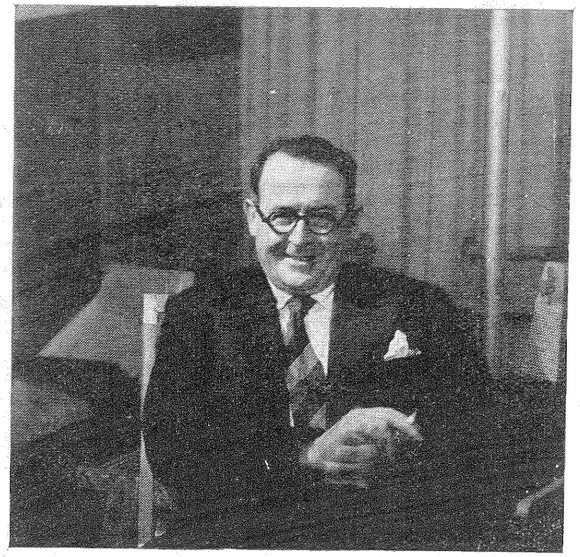
en la portada: O CANTO DO MAR, reciente film de Cavalcanti en el Brasil

en este número:

2 alberto cavalcanti, una carrera
9 cavalcanti en el brasil
11 o canto do mar
13 personalidades: greta garbo
17 gregg toland
24 estrenos: big carnival (cadenas de roca)
26 id.: queen of spades (la reina de espadas)
30 id.: a streetcar named desire (un tranvía llamado deseo)

DIRECCIÓN: H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet. DIRECCIÓN GRÁFICA: Walter Chappe Píriz. ADMINISTRADOR: Manfredo A. Cikato. REDACTORES: Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, E. Rodríguez Monegal, Hugo Rocha, Giselda Zani. DIBUJOS: Hermenegildo Sabat. CORRESPONSALES: Nicolás Mancera (Argentina), Luiz Alipio de Barros (Río Janeiro), P. F. Gastal (Porto Alegre), Francisco Luiz de Almeida Salles (San Pablo), Nils Bongue (Chile), H. Alves Costa (Portugal). DISTRIBUCIÓN: Selva A. de Dassori. PUBLICIDAD: Julio A. Beyne. SUSCRIPCIONES: Omar G. Parada.

FILM es publicada mensualmente por Cine Universitario del Uruguay, cine-club patrocinado por la Universidad de la República, con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se vende a $ 0,20 al socio del Cine Universitario; el precio de venta al público es de $ 0,30 en Montevideo y de $ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza la reproducción, con mención expresa de procedencia.



una carrera

ALBERTO CAVALCANTI

EN EL CAPÍTULO IX DE SU LIBRO *FILME E REALIDADE* (SÃO Paulo, 1953) escribe Alberto Cavalcanti: *"Siempre que un joven entusiasta insiste en que vea uno de sus films, clasificado ingenuamente por él mismo de experimental, mi aceptación está siempre llena de reservas y me ha conducido invariablemente a la misma pregunta: ¿Experiencia de qué? Los realizadores de esos films experimentales me hacen acordar a los niños que, viendo a los hermanos mayores comentar sus lecciones de química, se proveen de un inquietante espíritu de pesquisa y en una vasija juntan vinagre, agua de colonia, gasolina y, a veces, a falta de otro ingrediente, adicionan cierto líquido de producción personal. Experiencia sin finalidad determinada no es experiencia."*

Precisamente, ese calificativo que él parece usar con tanta moderación —film experimental— es el que convendría mejor a gran parte de su obra. Iniciada a fines del cine mudo en la *avant garde* francesa, incorporada a la renovadora escuela del documental británico, ensanchada por algunas producciones comerciales de esta post-guerra, la obra de Alberto Cavalcanti es un ejemplo de incesante e infatigable experimentación. Cuando filmaba *Rien que les heures* (1926) inaugurando la serie de sinfonías ciudadanas, cuando ensayaba con *En Rade* (1927) la poesía de los temas populares, cuando en *Pett and Pott* (1934) jugaba con las recién descubiertas posibilidades del cine sonoro, cuando *The First Days* (1939) captaba la atmósfera tensa y responsable de los primeros días de la guerra en Londres, cuando *Dead of Night* (Al morir la noche, 1945) incorporaba al cine comercial una depurada técnica de vanguardia, Cavalcanti estaba experimentando. Ahora en el Brasil (su tierra natal desde 1897), Cavalcanti emprende un tipo nuevo de experiencia: la organización del caos, la formación de un cine nacional, capaz de producir películas que reflejen la realidad brasileña (superficie y profundidad) y sean, al mismo tiempo, de hechura internacional.

Debajo de ese afán experimentador, de esa necesidad de ensanchar siempre los límites de un arte en formación, hay algo que no se explica solamente por los azares de una carrera en que el destino parece empeñado en probar al hombre. Cada vez que Cavalcanti logra asentarse en una cinematografía y empieza a producir obras que equilibran una exigente concepción estética con el interés del público, algo se cruza en su camino. En Francia fué la invención del sonoro que lo arrancó de sus poéticos films mudos para convertirlo en fabricante de *vaudevilles* teatrales; en Inglaterra fué la separación de Ealing Studios, que lo envolvió en la filmación de melodramas más o menos prefabricados. Pero cada una de esas caídas en la producción comercial obligan a Cavalcanti a un nuevo esfuerzo y a una nueva etapa. Porque de la producción teatral del sonoro consiguió saltar al equipo documental de John Grierson y de los melodramas baratos a la reorganización del cine brasileño. Como él mismo indica en el texto citado, frente a su obra hay que preguntarse por la razón de ser de esta carrera tan notable en realizaciones como notable en sus altibajos, esa serie de etapas logradas y abandonadas, esa experimentación a que su propio afán y el destino lo tienen sometido.

la llamada avant garde

La primera etapa es Francia en la tercera década del siglo, cuando surge la *avant-garde*. Cavalcanti cree inadecuado el calificativo: *"Personalidades completamente diferentes no seguían una orientación común. La crítica inventó que este grupo formaba una escuela: la "Avant-Garde". Esta idea, como la denominación, era falsa. La poesía era uno de los factores dominantes en sus films, como en los de Meliès. En un desorden y una desunión increíbles, la llamada "Avant-Garde" consiguió enunciar el importante hecho de que el film era un nuevo medio de expresión y que, como tal, tenía características propias."*

la obra

DECORADOR:

Ressurrection (1922); **L'Inhumaine** (1923-24) junto con Mallet-Stevens, Fernand Léger, Autant-Lara; **La Galerie des Monstres** (1924); **Feu Mathias Pascal** (1924-25); realizaciones de Marcel L'Herbier.
L'Inondation (1924), de Louis Delluc; **Le Petit Monde** (1925), de George Pearson.

REALIZADOR:

Le Train sans Yeux (1925-26), sobre novela de Louis Delluc. Con Gina Manes, Georges Charlia.

Rien que les Heures (1926), sobre argumento propio. Con Clifford Mc Laglen, Nina Chouvalowa.

Yvette (1927), libreto basado en asunto de Guy de Maupassant. Con Catherine Hessling, Thomy Bourdelle.

En Rade (1927), sobre argumento propio; libreto junto con Philippe Hériat, Claude Heymann. Con C. Hessling, Nathalie Lissenko, G. Charlia, Philippe Hériat.

La P'tite Lilie (1927), sobre argumento propio. Versión sonora con música de Darius Milhaud. Con C. Hessling, Jean Renoir.

La Jalousie du Barbouillé (1927), libreto sobre una farsa de Molière. Con Jeanne Helbling, Philippe Hériat.

Le Capitaine Fracasse (1928), libreto basado en novela de Théophile Gauthier. Con Pierre Blanchar, Lien Deyers, Charles Boyer.

Le Petit Chaperon Rouge (1929), sobre argumento propio. Música, Maurice Jaubert.

Vous Verrez la semaine prochaine (1929). Con C. Hessling, Jean Renoir.

Toute sa vie (1930). Con Marcelle Chantal, Fernand Fabre, Pierre Richard Willm.

A cançao do berço (1930). Versión portuguesa del anterior. Con Corina Freire, Raul de Carvalho.

A mi-chemin du ciel (1930). Con E. Rivero, Marguerite Moreno.

Les vacances du diable (1930). Con Marcelle Chantal, T. Bourdelle, Pierre Richard Willm.

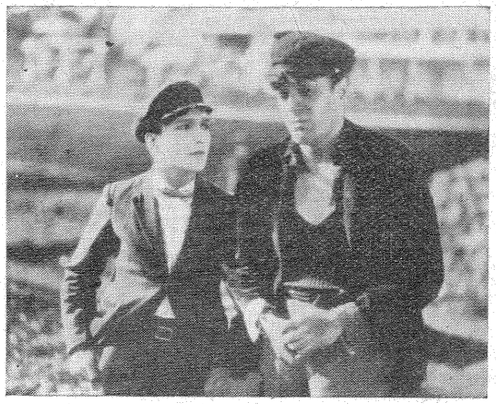
Dans une ile perdue (1931), argumento de G. Neveux, sobre "Victory" de Joseph Conrad. Con Danièle Parola, Marguerite Moreno.

En lisant le Journal (1932). Sketch cómico con René Dorin.

Es precisamente esa acentuación de las cualidades específicas del nuevo medio lo que da su rasgo común a toda la obra del período y lo que justifica, así sea laxamente, la calificación de vanguardia. Pero Cavalcanti, que vivió esa hora y que en ella creó alguna obra importante, está demasiado cerca para no advertir los rasgos diferenciales, para no subrayarlos con notable franqueza y nitidez.

Para Cavalcanti, los vanguardistas se agrupan en tres núcleos, de tendencias diferentes. *"El primero, que probablemente dió nombre al movimiento, estaba formado por los que tenían como preocupación principal hacer films que llamaban "puros". Su receta era de una simplicidad infantil: no contar ninguna historia, no colocar la cámara en posición normal, dividir cada toma en porciones minúsculas, usar cierto número de ellas "cabeza abajo"; y por último "sazonar" todo con algunos trozos de negativo. Algunas cinematecas todavía poseen "A quoi rêvent les jeunes filles", del Conde de Beaumont, en colaboración con Henri Chomette, hermano de René Clair, y el "Ballet Mécanique", de Fernand Léger, las dos mayores victorias de los exponentes del film "absoluto".*

"El grupo intermedio, formado por Renoir, Epstein, Kirsanov, Gremillon, Clair, Autant-Lara y yo mismo, tenía por preocupación contar una historia usando al máximo, con una libertad que el público consideraba revolucionaria, los medios de expresión cinematográficos, llegando a extremos en la elección de ana-



En Rade (1927)

logías, de comparaciones y de metáforas. "La fille de l'eau", "Menilmontant", "Paris qui dort", "Fait divers", "En rade" *son los films más representativos de este grupo y también del movimiento.*

"El tercer y último núcleo, que nació cuando los dos primeros ya estaban en plena actividad, derivaba de la escuela superrealista que los reconoció oficialmente y se componía de Man Ray y Buñuel-Dalí. De las mismas tendencias, pero repudiados por los superrealistas con un desprecio que muchas veces se expresaba en ataques físicos, agresiones y toda clase de violencias, estaban Germaine Dulac y Jean Cocteau. Los films más notables de todo el grupo son "L'étoile de mer", "Le chien andalou", "La coquille et le clergyman" *y* "Le sang d'un poète."

Le jour du frotteur (1932). Con Gilles et Julien.

Revue Montmartroise (1932). Con René Dorin, Paul Colline.

Nous ne ferons jamais de cinéma (1932). Con R. Dorin, P. Colline.

Le truc du bresilien (1932). Con Robert Arnoux.

Le mari garçon (1932). Con Jeanne Cheirel.

Coralie et cie (1933). Con Josette Day, Françoise Rosay.

Plaisirs défendus (1933). Con Germaine Sablon.

Tour de Chant (1933). Con Gilles et Julien.

Pett and Pott (1934). Producción G. P. O. Música, Walter Leigh.

New Rates (1934). Prod. G. P..O.

Line to Therva Hut (1937). G. P. O. en colaboración con el gobierno suizo. Música, Benjamín Britten.

We live in two worlds (1937). G.P.O. suizo. Argumento, Priestley. Música, M. Jaubert.

Who Writes to Switzerland (1937), G. P. O. suizo.

Message from Geneve (1937). G. P. O. suizo.

Four Barriers (1937). G. P. O. suizo.

Men of the Alps (1939). G. P. O. suizo.

Midsummer's Day's work (1939). G. P. O. Música, Grieg.

Yellow Caesar (1941). Producción Ealing.

Alice in Switzerland (1942). En Gasparcolor. Argumento, Daniel Simond.

Went the Day Well (1942). Ealing-Michel Balcon; sobre una obra de Graham Greene. Con Leslie Banks, Basil Sidney.

Watertight (1943). Ealing-Royal Navy.

Champagne Charlie (1944). Ealing. con Stanley Holloway, Jean Kent.

Dead of Night (1945). Ealing. Dirección junto con Robert Hamer, Charles Crichton, Basil Dearden. Con Michael Redgrave. **(Al morir la noche.)**

The Life and Adventures of Nicholas Nickleby (1946). Ealing. Con Derek Bond, Sir Cedric Hardwicke.

They Made me a fugitive (1946-47). Con Trevor Howard, Sally Gray, Griffith Jones. **(Me convertí en criminal.)**

una obra de arte

La producción de Cavalcanti en Francia comprende algunas escenografías (la mejor: *Feu Mathias Pascal,* 1924-25, para Marcel L'Herbier), algunos films mudos y unos cuantos sonoros producidos mecánicamente en talleres comerciales. De toda esa producción, en la que adquirió Cavalcanti un completo dominio de la técnica narrativa, se destaca *En rade* (1927), su film más logrado y el más imitado de todos (según Philippe Hériat). En la historia del cine francés, *En Rade* ha quedado por la poesía de su desarrollo, *"una poesía especial pero expresada sin complacencias ni mal gusto"* como ha dicho un crítico. Su protagonista, el joven que intenta lanzarse a la aventura del mar, dejando sus conflictos sentimentales en tierra, es un claro antecedente del *Marius* de Pagnol que éste llevaría al cine en los comienzos del sonoro (1931). Con *En Rade,* Cavalcanti se ponía junto a los narradores de la escuela populista que se acercaban a los temas vulgares para expresar sus posibilidades poéticas. Un cuidado en la composición, un deletreo de la sintaxis cinematográfica, una constante invención de estilo, parecen ser las cualidades más permanentes del film que, para algunos, ocupa con *Coeur fidèle* de Jean Epstein (1923), un lugar particular en la obra del período.

El éxito de *En rade* fué desnaturalizado por la invención del sonoro. El cine saltó hacia atrás; se trató de conseguir películas 100 por ciento habladas, el cine pareció convertirse en teatro conservado. Cavalcanti fué absorbido por una organización comercial para la que realizó hasta 1934 trece films cuyo argumento (él mismo dice) *"oscilaba de la mesa a la cama, sin ninguna otra preocupación".* A pesar de lo que significaba como entrenamiento, Cavalcanti no podía más. Hasta que tocó fondo para salir a flote.

experimentos sonoros

Una de sus películas francesas del período mudo, *Rien que les heures* (1926), había demostrado sus notables condiciones para el film documental. Cuatro años después de *Nanook* (Robert Flaherty, 1922), este film de Cavalcanti marcaba un paso adelante en la escuela documental.

John Grierson (maestro del documental inglés) ha señalado su importancia: *"París aparecía mostrada en secciones transversales que subrayaban sus contrastes: fealdad y belleza, riqueza y miseria, esperanzas y temores. Por primera vez se usaba la palabra sinfonía en vez de historia."* El mismo Grierson ha puntualizado el significado precursor del film al compararlo con una obra posterior (y más madura): *Berlin,* de Walter Ruttmann y Karl Freund (1927). Pero a pesar de que su montaje no era todavía perfecto, *Rien que les heures* había atraído la atención de Grierson. Y cuando en 1934 Cavalcanti lo visitó para contarle las penurias de su actividad comercial en Francia, Grierson lo invitó a unirse al equipo documental que pusiera a su cargo la Dirección Nacional de Correos.

Cavalcanti encontró en la *G. P. O. Film Unit* (1933-1939) el ambiente que necesitaba. Las condiciones de trabajo (Cavalcanti apunta) se parecían al artesanado medieval; el trabajo era colectivo, los films de cada uno eran dis-

---

The first gentleman (1947). Argumento basado en la obra de Norman Ginsbury. Con Jean Pierre Aumont, Joan Hopkins, Cecil Parker.

For them that trespass (1948). Según la novela de Ernest Raymond. Con Richard Todd, Patricia Plunkett, Stephen Murray. **(El transgresor.)**

PRODUCTOR:

Documentales para G. P. O.: **Calender** (1934), **Book Bargain** (1935), **Big Money** (1935), **Rainbow Dance** (1936, Len Lye), **Broadways** (1936), **Coalface** (1936), **Night Mail** (1936, Watt-Wright), **The saving of Bill Blewitt** (1937, Watt), **Money a Pickle** (1937), **N. or N. W.** (1938, Lye), **Happy in the morning** (1938), **Forty Million People** (1938), **North Sea** (1938, Watt), **Men in Danger** (1938), **The City** (1938), **Speaking from America** (1939, H. Jennings), **Spare Time** (1939, Jennings), **Spring Offensive** (1939, Jennings), **Squadron 992** (1939, Watt), **The first days** (1939).

Films para Ealing Studios: **Men of the Lightships** (1940), **Young Veteran** (1941), **The Foreman went to France** (1941, Charles Frend, montaje Robert Hamer), **Mastery of the Sea** (1941), **Guests of honour** (1941), **The Big blockade** (1941, Charles Frend), **Greek testament** (1942), **Find Six and Strike** (1943), **The Halfway House** (1941, Basil Dearden).

MONTADOR:

Au pays scalp (1931), de Marques de Wvrin. Música, **M. Jaubert.**
Film and reality (1939-42), antología.

En Brasil:

PRODUCTOR:

Caiçara (1950). Estudios Veracruz. Dirección, Adolfo Celi. Fotografía, Chick Fowle. Con Eliana Lage, Mario Sergio, Abilio Pereira de Almeida. **Terra e sempre terra** (1950). Estudios Veracruz. Dirección, Tom Payne. Diálogo, Guillermo de Almeida, Fotografía, Chick Fowle. Con Marisa Prado, Eliana Lage, A. Pereira de Almeida. **Painel** (1950). Estudios Veracruz. Dirección, Lima Barreto. Documental sobre obras de Portinari.
Volta Redonda (1952). Documental para la industria gubernamental del acero. Dirección, John Waterhouse.

DIRECTOR:

Simao, O Caolho (1952). Producción Maristela. Con Mesquitinha, Carlos Araújo.

O Canto do Mar (1952-53). Producción Kino Films. Argumento, Cavalcanti y José Mauro de Vasconcelos; diálogos, en colaboración con Hermilo Borba filho. Fotografía, Cyril Arapoff.

Resumen de la filmografía recopilada por P. F. Gastal en base al archivo personal de Cavalcanti, e incluída como apéndice en el libro FILME E REALIDADE.

cutidos y todas las sugestiones se aceptaban. Si un compañero necesitaba ayuda, la encontraba en seguida; pero cada equipo conservaba su personalidad en un espíritu de competencia deportiva.

Desde la invención del sonoro, había sido preocupación constante de Cavalcanti la experimentación de las posibilidades estéticas del sonido y de la música. No podía concebir que se pensara únicamente en la palabra y se creyera que un film hablado era lo mismo que un film sonoro. De aquí que su principal ocupación técnica en la *G. P. O. Film Unit* fuera la banda sonora. El film más importante de los dirigidos especialmente por él es, sin duda, *Pett and Pott* (1934) que trata de convencer a los ingleses de su época de que el teléfono es muy necesario. La historia estaba enfocada desde un ángulo satírico y la contribución más obvia de Cavalcanti era la fántasía, de toques levemente superrealistas, con que se estilizaba el rígido ambiente inglés de clase media. Pero había otra contribución más importante: *"La relación entre el sonido y el silencio* (ha escrito Grierson) *era tan estrecha que el film fué considerado como de importancia histórica en el desarrollo del film sonoro. Porque seguramente ningún film sonoro anterior dependía tan poco de la experiencia teatral. La música había sido creada para expresar la modalidad del tema. La banda sonora invadía la imagen silenciosa y convertía un grito de mujer en un silbato de locomotora. Un recitado era usado en la escena del tren subterráneo en vez del habitual sonido de las ruedas en los rieles. El film ilustraba la manera cómo un comentarista —la voz de Dios en última instancia— puede ser usado con eficacia aun en un film de argumento. Otros efectos incluían la conjunción de un tambor y un pífano con una gresca doméstica, y el film mostraba la dramaticidad que se puede obtener al cortar de una secuencia sonora a otra."* El mismo Grierson ha sintetizado los resultados de la experimentación de Cavalcanti en *Pett and Pott* al señalar que se establecen tres planos de utilización del sonido: el plano de la música sola; el plano de la conjunción de música e imagen; el plano del asincronismo de ambas. Es en este último terreno en que Cavalcanti pareció más revolucionario.

Dentro de la *G. P. O. Film Unit,* Cavalcanti aparece asociado (como productor y encargado del sonido) a otros films memorables: *Coal Face* (dirigido también por él, 1936) sobre la vida de los mineros y con poemas de W. H. Auden y Montagu Slater y música de Benjamín Britten; *Night Mail* (Harry Watt y B. Wright, 1936) sobre los trenes correos, con un poema de Auden y música de Britten; *North Sea* (Harry Watt, 1938) sobre la radiocomunicación con los barcos pesqueros del Mar del Norte, y con música de E. H. Meyer. A propósito de *Night Mail,* la más importante de las tres por su finísima factura cinematográfica, ha escrito Cavalcanti algunas páginas reveladoras de sus inquietudes y de la orientación de sus experimentos. *"En el caso de "Night Mail"* (declara), *las imágenes del film fueron concebidas al mismo tiempo que su acompañamiento sonoro. Si no hubiese ocurrido así, los ruidos del tren se hubieran vuelto excesivamente monótonos. (...) La música y hasta la palabra juegan un pequeño papel en la banda sonora de "Night Mail". La preocupación de la perspectiva sonora, la selección de las dominantes y el estudio de la puntuación, obtuvieron un resultado que abrió anchas posibilidades para el uso del sonido en cualquier film dramático. De hecho, la perspectiva, las dominantes y la puntuación son los tres grandes factores para el uso de los sonidos en el film. En ciertos casos, podrá colocarse al lado de estos un cuarto elemento, que es el contrapunto."*

realismo social

La escuela documental inglesa, a través del énfasis puesto en estas transcripciones sobre los elementos técnicos, podrá parecer únicamente una escuela de estetas, fascinados por la estructura de cada encuadre, por el asincronismo sonoro, por el ritmo de las dominantes. Y, sin embargo, junto a ese afán de experimentación en los elementos estilísticos y técnicos lo que ofrece de más característico la escuela inglesa es el enfoque social. En sus manos el film era utilizado con finalidades sociales específicas; se trataba de mostrar la realidad de Gran Bretaña a través de un examen agudo de sus condiciones reales: el trabajo y la alimentación, la educación y la salud, las comunicaciones, esos eran los temas de sus films. Para realizarlos, era necesario una abundante observación social y un espíritu equilibrado de crítica. Porque, a pesar de que estos films estaban subvencionados por reparticiones públicas, sus realizadores no se consideraban empleados del gobierno y no se creían obligados a expresar un conformismo propagandístico elemental. Había crítica expresada en forma objetiva. Lo que se buscaba era hacer conscientes a todos de los verdaderos problemas sociales de la comunidad. Esa sola actitud implicaba una revolución.

El mismo Cavalcanti ha contado su emoción ante los primeros films de Robert Flaherty, el precursor de la escuela documental inglesa: *"Nosotros, que en la confusión del grupo "Avant-Garde", luchábamos contra el film "artístico", el film literario, el film teatral, comprendimos que la solución que buscábamos, estaba allí con toda su admirable simplicidad, con toda la poesía del verdadero drama cinematográfico".* Es precisamente esta carga de realidad poética del documental lo que atrae a Cavalcanti. Su *En rade,* por otra parte, ya estaba en la misma línea. Y si ahora en Inglaterra experimenta con la técnica no es por creer que la técnica agote el problema sino para contribuir con la renovación de la forma a expresar mejor la renovación de los enfoques y de los temas. El populismo, visible en su obra desde *Rien que les heures,* encuentra en la escuela documental inglesa y sus historias de mineros y pescadores, de ferroviarios y empleados de clase media pobre, sus mejores oportunidades de creación.

La guerra no interrumpió esa orientación. Por el contrario la canalizó y le dió una mayor difusión. El gobierno encontró en la escuela documental inglesa el principal instrumento para dirigirse inmediatamente a toda la nación. El film debió informar a todos, debió explicar las actitudes y las directivas, debió exhortar para el logro de la salvación común. En esta tarea, Cavalcanti produjo algunos films *(The First Days, Men of the Lightships)* que reflejan la primera actitud de resistencia estereotipada en el lema conocido: *London Can Take It.* Con la evolución de la guerra, cuando Inglaterra empieza a pasar a la ofensiva, se crean las obras más perdurables del período. Pero ya Cavalcanti estaba desvinculado de la escuela documental. Había sido invitado por Michael Balcon, productor de los Estudios Ealing, para dirigir films comerciales.

otra postguerra

Michael Balcon fué uno de los primeros que advirtió las posibilidades comerciales de las obras filmadas por la escuela documental. La guerra había creado un público sensible a las implicaciones sociales de los temas y ávido de ambientes y temas auténticos. Una nueva forma de exposición dramática podría surgir de la combinación de los documentaristas con el talento de Balcon y su olfato para reconocer la orientación del gusto público. Algunos films producidos por Cavalcanti antes del cese de hostilidades (por ejemplo, *The Foreman Went to France,* Charles Frend, 1942) mostraban la habilidad para contar una historia novelesca en términos documentales.

La postguerra encontró a los Estudios Ealing con un nuevo equipo en que veteranos como Cavalcanti y Harry Watt, aparecían rodeados de hombres nuevos, llenos de ideas y de aspiraciones y deseosos de probarlas. Trabajaron como equipo, pasando del libreto a la dirección o al montaje, recorriendo todos los puestos, aprendiendo el oficio por dentro. En pocos años se formaron y hoy constituyen los autores de los films más audaces y frescos del cine inglés. Pero ésta es ya otra historia.

Para los Estudios Ealing dirigió personalmente Cavalcanti tres películas importantes aunque de distinto éxito. *Champagne Charlie* (1944), en cuyo libreto colaboró el brillante T. E. B. Clarke, supo captar el encanto y la esencia del *Music-hall* inglés, según ha escrito uno de sus críticos; Cavalcanti puso un arte refinado en la composición del ambiente. Otro film que exigió una depurada composición fué *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby* (1946) sobre la novela homónima de Charles Dickens. El libreto de John Dighton fué, a lo que parece, demasiado respetuoso del mundo vasto y abigarrado del popular novelista; entre tanto personaje e incidente secundarios el espectador se perdía. Por otra parte, el film debió soportar la desventajosa comparación con otras dos versiones cinematográficas de Dickens: *Great Expectations* (Grandes ilusiones, 1946) y *Oliver Twist* (1948). En ambas,

Dead of Night (1945)

la continuidad narrativa y la intriga dramática habían sido preservadas en lo esencial sin afectar, por ello, la condición elíptica del medio cinematográfico. David Lean y Ronald Neame (director y productor) habían sabido elegir con más tino dentro de la obra de Dickens, pero habían sabido (también) recrearla mejor en el nuevo medio.

La empresa más exitosa de este período, y tal vez la más exitosa de toda la carrera de Cavalcanti, fué *Dead of Night* (Al morir la noche, 1945). Era un trabajo de equipo. Un argumento que implicaba varios episodios sobrenaturales fué dirigido por cuatro realizadores: Charles Crichton, Robert Hamer, Basil Dearden y Cavalcanti. En este recayó la secuencia más alucinante del film: la del ventrílocuo que enloquece y cree que su muñeco está vivo. Cavalcanti conseguía mostrar el conflicto de una personalidad dividida (interpretada magistralmente por Michael Redgrave) con admirable economía de recursos: escenas breves pero llenas de sentido, una magistral utilización del decorado y del sonido, permitían extraer de la sórdida y patética historia (con sus horribles ribetes homosexuales) una poética intensidad.

La separación de Cavalcanti de los Estudios Ealing coincide con uno de sus períodos de oscuridad. Produce algunos films comerciales, de los que se destaca por la seguridad de exposición y la creación del ambiente, *They Made Me a Fugitive* (Me convertí en criminal, 1946-47) con Trevor Howard y Sally Gray. Pero su carrera parece otra vez interrumpida por la mediocridad de las oportunidades. Hasta que se alza una posibilidad inédita, un nuevo campo de experimentación: Brasil.

realidad y poesía

Al hablar de Jean Vigo, muerto cuando empezaba a mostrar la estatura de su talento, ha señalado Cavalcanti que él poseía el don de encontrar la verdadera poesía en el mundo de la cámara. Esa poesía es una poesía de la realidad, según Cavalcanti. La reflexión podría aplicarse a su misma obra. Ni los experimentos de los expresionistas alemanes ni los de los superrealistas franceses le interesan; en la realidad, en la cruda y cotidiana realidad, está el material. Lo que el artista debe hacer es convertirlo en poesía, es decir: debe liberar la poesía que la realidad encierra. Esa es la clave de sus experimentos en el cine mudo, esa la clave de sus búsquedas en la escuela de Grierson, esa la razón de su triunfo en *Dead of Night*. En ella se encontrará, seguramente, la de su destino brasileño.

E. R. M.

BIBLIOGRAFÍA.— No parece existir estudio de conjunto sobre la obra europea de Cavalcanti. La etapa francesa se encuentra comentada en la **Histoire encyclopédique du Cinéma**, por René Jeanne y Charles Ford, Paris, **Robert Laffont**, 1947, tomo I, pp. 279-82. La etapa inglesa en **Grierson on Documentary**, editado por Forsyth Hardy, London, **Collins**, 1946, pp. 83, 95, 111 y 138; y en 20 **Years of British Film** (1925-1945), por Michael Balcon, Ernest Lindgren, Forsyth Hardy y Roger Manvell, London, **The Falcon Press Limited**, 1947. Los textos de Cavalcanti provienen todos de **Filme e Realidade**, São Paulo, **Livraria Martins Editora**, 1953, 258 pp. No es un libro orgánico sino una recopilación y adaptación de textos de distintos orígenes y épocas; pero tiene importancia para conocer las teorías de Cavalcanti.

Cavalcanti en Brasil

EN 1949, INVITADO POR EL Dr. ASSIS de Chateaubriand y el profesor Bardi, llega Alberto Cavalcanti a São Paulo. El objeto de su visita era dar un ciclo de diez conferencias sobre cine en el Museo de Arte Moderno. La visita se convirtió en estadía por iniciativa de un grupo de capitalistas que le ofrecieron el cargo de Productor General de la *Compañía Cinematográfica Vera Cruz*, en São Paulo. Alberto Cavalcanti, después de haber cumplido dos etapas de su carrera en la industria cinematográfica francesa y en la inglesa, ingresaba de este modo a la naciente y desorganizada industria de su patria.

El contrato era por cuatro años y las condiciones de trabajo inmejorables. Cavalcanti tendría carta blanca. En 1950 Cavalcanti debió separarse de la empresa *Vera Cruz*. Había producido dos films de largo metraje: *Caiçara* y *Terra e sempre terra;* dos documentales: *Painel*, sobre un mural de Portinari, y *Volta redonda* (dir. John Waterhouse), sobre la industria del acero. Un tercer film proyectado, *Angela*, sobre un cuento de Hoffmann *(Gluck in Spiel)*, debió ser abandonado. Lo concluyó Tom Payne y fué exhibido en el segundo Festival Cinematográfico de Punta del Este. Según el propio Cavalcanti la empresa modificó el argumento que él había preparado con Neli Dutra y el dialoguista Aníbal Machado. Este film era, en realidad, el primero que Cavalcanti hubiera deseado realizar, el primero que fuera libremente elegido por él.

La ruptura con la compañía *Vera Cruz* no significó el cese de la actividad cinematográfica de Cavalcanti en el Brasil. Aunque la experiencia sufrida le recomendaba volverse a Europa, la intervención de Getulio Vargas se lo impidió. El Presidente lo mandó buscar para consultarlo sobre la situación del cine nacional y lo invitó a organizar el *Instituto Nacional do Cinema*. Cavalcanti aceptó y rodeado de algunos técnicos que trabajaron con él en São Paulo y que él había traído de Inglaterra, se puso a la tarea de echar las bases del *Instituto*. Los objetivos fundamentales eran: *A*) Organizar toda la actividad cinematográfica oficial, centralizando actividades dispersas en incontables reparticiones; *B*) Proyectar una legislación que impidiera la piratería de productores inescrupulosos, que levantara el nivel de producción, que vigilara el carácter realmente nacional de los films, que asegurara buenas condiciones de distribución y de explotación al cine nacional dentro del Brasil mismo; *C*) Fundar la Cineteca Nacional, que fuera no sólo un Archivo de los documentos cinematográficos nacionales, sino que constituyera también un Museo del arte cinematográfico, núcleo futuro de una escuela. También debía organizarse un departamento de censura que procediese en forma racional a la clasificación de los films según su verdadero contenido y según la influencia de los mismos. El proyecto fué estructurado y se presentó al Parlamento. La unidad que trabajó con Cavalcanti en su preparación se dispersó. Los productores brasileños se interesaron en la iniciativa pero para conseguir ventajas comerciales.

Simão o Caôlho

Concluída esta etapa de su labor, Cavalcanti se dedicó a recoger en un libro los artículos y conferencias sobre cine que diera a lo largo de su intensa carrera. Con ellos ha constituído un libro que acaba de publicarse en São Paulo: *Filme e realidade (Livraria Martins Editora,* 258 pp.). Mientras componía el libro, Cavalcanti se convenció a sí mismo que toda iniciativa de carácter colectivo estaba condenada al fracaso, que la única respuesta adecuada a la situación caótica de la

Consejos

a los jóvenes productores de documentales

NO trate de asuntos generalizados: usted puede escribir un artículo sobre el correo, pero debe hacer un film sobre una carta.

NO se aparte del principio según el cual existen tres elementos fundamentales: el social, el poético, el técnico.

NO descuide su argumento, ni cuente con la suerte durante la filmación; cuando su argumento está pronto, su film está hecho; apenas, al iniciar la filmación, usted lo recomienza una vez más.

NO confíe al comentario para contar su historia: las imágenes y su acompañamiento sonoro deben hacerlo; el comentario irrita, y el comentario gracioso irrita todavía más.

NO olvide que, cuando usted está filmando, cada toma es parte de una secuencia y parte del todo: la más linda de las tomas, fuera de su lugar, es peor que la más trivial.

NO invente ángulos de cámara, cuando no son necesarios: ángulos gratuitos son dispersivos y destruyen la emoción.

NO abuse del montaje rápido; un ritmo acelerado puede ser tan monótono como el más pomposo "Largo".

NO use música con exceso: si lo hace, el auditorio deja de oirla.

NO sobrecargue el film con efectos sonoros sincronizados: el sonido nunca es mejor que cuando es empleado sugestivamente. Sonidos complementarios constituyen la mejor banda sonora.

NO encomiende muchos efectos ópticos, ni los haga complicados: encadenados, "fade ins" y "outs" forman parte de la puntuación de su film. Son sus puntos y comas y sus puntos finales.

NO filme muchos "close-ups": guárdelos para el "climax". En un film equilibrado ocurren naturalmente; cuando están en demasía, tienden a sofocar y pierden toda significación.

NO vacile en tratar elementos humanos, y relaciones humanas: los seres humanos pueden ser tan hermosos como los otros animales, tan hermosos como las máquinas en un paisaje.

NO sea confuso en su argumento: un asunto verídico debe ser contado clara y simplemente. Sin embargo, claridad y simplicidad no excluyen necesariamente la dramatización.

NO pierda oportunidad de experimentar; el prestigio del documental sólo fué conseguido por la experimentación. Sin experimentación el documental pierde su valor. Sin experimentación, el documental dejará de existir.

Alberto Cavalcanti
(en Filme e Realidade, 1953).

---

industria brasileña, era el trabajo individual, ya que la mayoría de los interesados sólo buscaban dejar las cosas como están. Terminado su libro Cavalcanti aceptó el ofrecimiento de la *Compañía Maristela* de filmar una comedia: *Simão o caõlho,* con el popular Mesquitinha, y que ha tenido gran éxito comercial aunque el propio Cavalcanti es el primero en reconocer sus limitaciones técnicas y la trivialidad de su tema que hacen imposible su exhibición en el exterior.

Entre tanto, algunos amigos que contaban con el apoyo del Gobierno, ofrecieron a Cavalcanti la oportunidad de organizar una nueva compañía: *Kino-Filmes S. A.* El film elegido para inaugurar la empresa fué *O canto do Mar,* inspirado en una de las películas más exitosas de Cavalcanti: *En rade* (1927). El tema debía tener un interés internacional, aunque su presentación y su ambiente fueran necesariamente locales. La adaptación, en la que trabajó Cavalcanti con el joven escritor José Mauro de Vasconcelos y, para los diálogos, con el dramaturgo Hermilo Borba Filho, seguía muy libremente el tema de la película francesa.

Se eligió Recife como lugar de la acción por su carácter nacional. La capital del Estado de Pernambuco es la tercera ciudad del Brasil y posee enorme riqueza folklórica. Cavalcanti trató de que la producción tuviera un carácter regional, con actores locales y muchos exteriores. Para llevar a cabo su empresa consiguió la colaboración del fotógrafo

En Rade

O canto do mar

Cavalcanti en Brasil

continuación

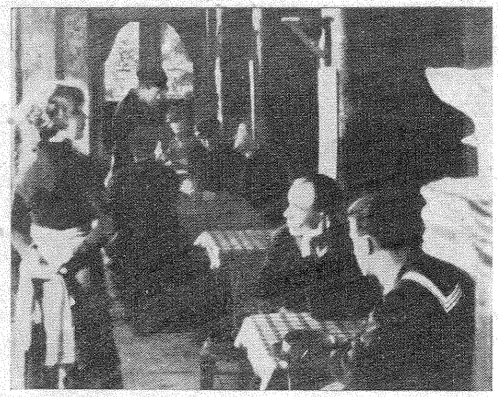
de documentales, Cyril Arapoff. La ambición de realizar un film en el que realmente cree sostuvo a Cavalcanti contra toda dificultad, contra los inconvenientes de una empresa hasta entonces inédita en el Brasil. Esa ambición es, según él mismo ha escrito, el factor vital.

NOTA.— La información recogida en este artículo proviene directamente de **Filme e realidade** de Alberto Cavalcanti y de las dos cartas que el mismo director envió a **Sight and Sound** (Londres, enero-marzo 1952, abril-junio 1953).

Alberto Cavalcanti

o canto do mar

POR PRIMERA VEZ, CON *O CANTO DO mar,* el cine del Brasil se elevó al nivel correspondiente al de la literatura del país. Estaba el film nacional relegado a un plano inferior, pues todos los anteriores, con excepción de *O canto da saudade* de Humberto Mauro, siempre falsearon el folklore, la música y la realidad del Brasil. Se habían realizado cuatro films comerciales que fueron considerados como de buen nivel artístico: *Caiçara, Tico-tico no fubá, O Cangaceiro* e *Sinhã moça.* El primero contó con la colaboración de Cavalcanti, pero tres italianos de dudoso gusto colaboraron en el argumento y el resultado fué una colcha de retazos, hecha con paño de varias procedencias. El segundo, la biografía de un compositor popular brasileño, culminaba con el absurdo de superponer la máscara mortuoria de Beethoven a un *close-up* del galán que representaba a nuestro músico. El tercero, de éxito internacional, presentaba a los bandidos del Nordeste del Brasil en escenas de auténtico *far-west* y una historia de amor perturbada por los rugidos de un enorme puma, gordísimo y domesticado, por un indio que llegaba en canoa y parecía un comparsa de la ópera *Guaraní,* iluminado por los bastidores del Teatro Municipal de Río de Janeiro. Finalmente, el cuarto de esta serie no muy honrosa, elogiado en Venecia, cometía algunos anacronismos graves y aparecía influído por las tendencias norteamericanas. Su director, Tom Payne, había nacido en Argentina y trabajado junto a Gabriel Pascal y algunos buenos directores ingleses. Todo el mensaje del film, parecía reducirse a la esquematización



Escenarios sutilmente cambiados, de EN RADE a O CANTO DO MAR

de la muchacha y el bandido (este último vestido no a la moda de 1888 sino como el *Zorro* de Tyrone Power).

En este cine en que la grandilocuencia, la mixtificación y el gusto cosmopolita son normales, *O canto do mar* surge, antes que nada, como una advertencia y una indicación de nuevos caminos.

El film de Cavalcanti se abre con un prólogo que muestra la sequía y a los que huyen de la misma, los *retirantes*. Ya en la primera escena se plantea un conflicto (entre la madre y la hija) que determina la naturaleza de la historia, abundante en choques y rica en sus detalles (incluso, si se quiere, demasiado rica). Cuatro situaciones se desprenden de la primera mitad del film: el padre, que fuera marinero y que está enloquecido; la hija, Ponina, que quiere huir del destino de la familia, que no quiere envejecer como su madre, con las manos cortadas por el jabón y las piernas llenas de várices; Silvino, el hijo menor, que está desorientado; Raimundo que imagina viajes maravillosos y que sólo conseguirá abandonar el puerto en que nació para ser arreado, hacia el sur, donde desembarcará muerto de hambre y sed. En medio de todos los conflictos individuales está la madre, que nada desea para sí, porque los hijos y el marido son parte de ella y ella entera está vuelta hacia el dolor.

En todo el film es posible reconocer las correspondencias con *En rade* y la habilidad con que Cavalcanti ha sabido trasponer elementos de una estética pasada a una nueva, de un ambiente europeo a uno brasileño. Los mismos escenarios están sutilmente cambiados; el viejo elenco, en que sobresalía Catherine Hessling y Nathalie Lissenko, está sustituído por los habitantes de Recife que trajeron sus gestos, su acento característico. Entre ellos descuella en el papel de la madre Margarida Cardoso. En todo el film, Cavalcanti hace trabajar al decorado, convirtiéndolo en elemento importante del drama: la casa de la madre lavandera, la casa de la prostituta y la sala de juego, los menores aspectos de las calles de Recife, fueron captados con sensibilidad. Y la visión de los barcos y de las iglesias, que en el film ponen su melancólica poesía, está siempre entrecortada por las danzas y músicas regionales, ya sea la violencia del *"frevo"*, ya sea el *"maracatú"* o el *"bumba-meu-boi"*.

O canto do mar, que se expresa en un habla seca y casi sin concesiones y que tiene la fuerza equivalente en literatura a los libros de Jorge Amado o Graciliano Ramos, no es, con todo, uno de los films más puros de Cavalcanti. Pero, aunque no tuviese otro mérito que el de mostrar con dignidad un camino honesto para los nuevos directores cinematográficos brasileños, sería suficiente. Puede asegurarse que *O canto do mar* es la única obra auténticamente brasileña de estos últimos años.

(Extractado de una correspondencia
de TRIGUEIRINHO NETTO,
São Paulo, setiembre 1953.)

greta garbo

AUNQUE GRETA GARBO NO HA HECHO un film durante diez años, permanece aun vívidamente en el recuerdo público. Otras actrices pueden haber sido más grandiosas o más bellas, en el sentido clásico. Pero ninguna otra actriz cinematográfica ha poseído su clase de encanto.

Apareció por primera vez en EE. UU. en 1926, al principio de la reacción contra la "flapper" emocionalmente infantil. Su belleza suave, "europea", y su estilo contenido de actuación, impresionaron a críticos y a público como el compendio de la sofisticada mujer mundana. Hollywood no sabía bien qué hacer con esta criatura extraña, original, pero fascinante. Frases curiosas como "fría como una flor de hielo calentada por el sol" fueron usadas para describirla, y en fotografías preparadas se la hizo posar como a una Esfinge. Los agentes de publicidad hicieron cuanto pudieron para que su timidez pareciera misteriosa. Pero su encanto, competencia y reticencia eran genuinos, y la hicieron legendaria al comienzo mismo de su carrera.

Garbo ha sido casi siempre superior a sus films —a veces lo ha sido patéticamente—. Al principio fué forzada, contra su voluntad e inclinación, a semejar un símbolo del sexo. Más tarde se le dieron papeles más adecuados a su naturaleza, y personificó a la mujer moderna, compleja, incansable, ligeramente neurótica. En la mayoría de sus films representó a una mujer marcada por el destino —brevemente feliz antes de arrojar la ruina emocional o física sobre sí misma y sobre quienes la rodeaban.

Además de su atracción física, y de la sinceridad que puso en su actuación, su atracción única dependió de cierta ambigua calidad que hacía fácil para hombres y para mujeres, de toda clase, el identificarse con ella, no importa cuál fuera su personaje. Su maquillaje, peinados y vestidos influyeron a las mujeres por más de una década.

El descubrimiesnto de Greta Garbo no careció de drama. Nació con el nombre de Greta Gustafsson en Estocolmo, el 18 de setiembre, 1905.

Theodore Huff

(1905-1953) fué, hasta su reciente fallecimiento uno de los pocos expertos en cine que podía dominar, sin error, y con una dedicación científica, toda su historia. A su contribución a museos, bibliotecas e investigaciones diversas debe agregarse su labor crítica; su libro **Charlie Chaplin** (Ed. Schuman, Nueva York, 1951) y sus índices del British Film Institute, sobre **Charles Chaplin** (1945), **F. W. Murnau** (1948) y **Ernst Lubitsch** (1947) son considerados modelos en el género.

Cuando tenía catorce años murió su padre, un hombre de negocios, de clase media, y tuvo que empezar a trabajar. Un empleo en una tienda condujo a su aparición en un corto publicitario. En 1922 fué contratada para aparecer como bañista en una comedia de dos rollos titulada **Luffar-Peter** (Pedro el vagabundo). Luego ingresó a la escuela del Real Teatro Dramático, donde recibió un riguroso aprendizaje, y una oportunidad de aparecer en escena.

Mientras era estudiante despertó la atención de Mauritz Stiller, uno de los principales directores cinematográficos de Suecia, que la eligió para un principal papel romántico en **Gosta Berlings Saga.** Luego fué con él a Constantinopla a hacer un film que algunos alemanes no eran capaces de financiar para completar. Volvió a Berlín y obtuvo un papel en **Die Freudlose Gasse** de G. W. Pabst (1925). Asta Nielsen, la actriz danesa, también figuraba en el film. Nielsen era entonces la principal actriz trágica de la pantalla europea, y su maquillaje de máscara, su reserva emocional y otros amaneramientos influenciaron a la joven actriz.

Louis B. Mayer estaba en Berlín buscando talentos jóvenes, y contrató a Stiller y a su protegida. La leyenda dice que la muchacha era demasiado alta y rara, y fué contratada solamente a insistencia de Stiller. La fama y la riqueza llegaron a la discípula, y la muerte a su mentor. Era un director magistral, pero no pudo adaptar su temperamento a los métodos americanos. Hizo unos pocos films en Hollywood **(Hotel Imperial, The Woman on Trial, Street of Sin)** y murió en 1928.

Greta Garbo se retiró de la pantalla, en la cumbre de su carrera, en 1941. Su último film tuvo comparativamente poco éxito. La segunda Guerra Mundial había reducido el mercado extranjero (donde Garbo tenía su mayor popularidad), y su último film fué un intento de popularizarla con el gran público americano.

En la década inmediata Garbo fué anunciada para muchos films, pero a último momento llegó a un "impasse" y se retiró.

THEODORE HUFF,
(en FILMS IN REVIEW, diciembre 1951.)

Una luz principal para GOSTA BERLING, (1923)

filmografía

En Suecia:

1921—**Reklamenfilmen for Paul U. Bergström.**

1922—**Reklamenfilmen for Konsum.** Corto-metrajes publicitarios.

1922—**LUFFAR PETER (Pedro el Vagabundo)**, de Eric A. Petschler.

1923—**GÖSTA BERLINGS SAGA (La Leyenda de Gösta Berling)**, de Mauritz Stiller, sobre novela de Selma Lagerlöf. Con Lars Hanson, Gerda Ludqvist, Törsten Hammaren, Mona Mattensson. Producción Svensk Filmindustri.

Bañista famosa, izq. con bañistas, en LUFFAR PETER (1922)

En Alemania:

1925—**DIE FREUDLOSE GASSE (La calle sin alegría).** De Georg W. Pabst, sobre novela de Hugo Bettauer. Con Asta Nielsen, Werner Krauss, Robert Garrison, Waleska Gert. Producción Sofar.

En Estados Unidos:

1926—**THE TORRENT (Entre Naranjos).** De Monta Bell, sobre novela de Vicente Blasco Ibañez. Con Ricardo Cortez.

1926—**THE TEMPTRESS (La tierra de todos).** De Fred Niblo, sobre novela de Vicente Blasco Ibañez. La filmación fué comenzada por Mauritz Stiller. Con Antonio Moreno, Lionel Barrymore, Roy D'Arcy.

1927—**FLESH AND THE DEVIL (Demonio y carne).** De Clarence Brown, sobre novela de Hermann Sudermann. Con John Gilbert, Lars Hanson, Frankie Darro, Bárbara Kent.

1928—**LOVE (Anna Karenina).** De Edmund Goulding, sobre novela de Tolstoi. Con John Gilbert, Lionel Barrymore, George Fawcett, Brandon Hurst.

1928—**THE DIVINE WOMAN (Fulgor de estrellas).** De Victor Seastrom (Sjöstrom). Argumento, Gladys Unger. Con Lars Hanson, Lowell Sherman, John Mack Brown, Cesare Gravina, Polly Moran.

1928—**THE MYSTERIOUS LADY (La Dama Misteriosa).** De Fred Niblo, sobre novela de Ludwig Wolff. Con Gustav von Seyffertitz, Conrad Nagel, Edward Connelly.

1928—**A WOMAN OF AFFAIRS (El carnaval de la vida).** De Clarence Brown, sobre novela de Michael Arlen. Con John Gilbert, Douglas Fairbanks jr., Lewis Stone, Hobart Bosworth, John Mack Brown, Dorothy Sebastian.

1929—**WILD ORCHIDS (Orquídeas Salvajes).** De Sidney Franklin, sobre novela de John Colton. Con Nils Asther, Lewis Stone, John Mack Brown, Dorothy Sebastian.

1929—**THE SINGLE STANDARD (Las emancipadas).** De John Robertson. Argumento, Adele Rogers St. John. Con Nils Asther, Joel Mac Crea, Robert Mongomery, Dorothy Sebastian, John Mack Brown.

1929—**THE KISS (El Beso).** De Jacques Feyder, sobre novela de George M. Saville. Con Lew Ayres, Conrad Nagel, Anders Randolf, George Davis.
(Los tres films realizados en 1929, época de transición al cine sonoro, llevaban música sincronizada, compuesta por William Axt.)

1930—**ANNA CHRISTIE.** De Clarence Brown, sobre el drama de Eugene O'Neill, adaptado por Frances Marion. Con Charles Bickford, Marie Dressler, George Marion. Primer flim hablado de Greta Garbo, que interpretó también una versión en alemán, realizada simultáneamente por Jacques Feyder, con elenco distinto: Théo Shall, Hans Junkermann, Salka Stenermann.

1930—**ROMANCE.** De Clarence Brown, sobre comedia de Edward Sheldon. Con Gavin Gordon, Lewis Stone, Roy D'Arcy, Elliot Nugent, Florence Lake.

1931—**INSPIRATION (Inspiración).** De Clarence Brown, sobre "Sapho", de Daudet, adaptada por Gene Markey. Con Robert Montgomery, Lewis Stone, Karen Morley, John Miljan, Joan Marsh.

1931—**SUSAN LENOX (Susan Lenox, su caída y redención).** De Robert Z. Leonard, sobre novela de David Graham Phillips. Con Clark Gable, Jean Hersholt, John Miljan, Alan Hale.

1932—**MATA HARI.** De George Fitzmaurice, sobre libreto de Benjamin Glazer y Leo Birinski. Con Ramón Novarro, Lionel Barrymore, Lewis Stone, Karen Morley, C. Henry Gordon.

1932—**GRAND HOTEL.** De Edmund Goulding, sobre una versión teatral de la novela de Vicki Baum. Con John Barrymore, Lionel Barrymore, Joan Crawford, Wallace Berry, Lewis Stone, Jean Hersholt.

1932—**AS YOU DESIRE ME (Como tú me deseas).** De George Fitzmaurice, sobre el drama de Luigi Pirandello. Con Melvyn Douglas, Eric von Stroheim, Owen Moore, Hedda Hopper, Lionel Atwill.

Con la pasión de John Gilbert, en FLESH AND DEVIL (1927)

Sin la pasión de Boyer,
en CONQUEST (1937)

1934—**QUEEN CHRISTINA (Reina Cristina).** De Rouben Mamoulian, sobre libreto de M. Harwood y Salka Viertel. Con John Gilbert, Lewis Stone, C. Aubrey Smith, Ian Keith, Elizabeth Young, Reginald Owen. Producción Walter Wanger.

1934—**THE PAINTED VEIL (El Velo pintado).** De Richard Boleslawski, sobre novela de Somerset Maugham. Con Herbert Marshall, George Brent, Warner Oland. Producción Hunt Stromberg.

1935—**ANNA KARENINA.** De Clarence Brown, sobre novela de Tolstoi. Con Fredric March, Freddie Bartholomew, Maureen O'Sullivan, May Robson, Basil Rathbone. Producción David O. Selznick.

1936—**CAMILLE (La Dama de las camelias).** De George Cukor, sobre novela de Alejandro Dumas, adaptada por Zoe Atkins, Frances Marion, James Hilton. Con Robert Taylor, Lionel Barrymore, Elizabeth Allan, Jessie Ralph.

1937—**CONQUEST (Maria Walewska).** De Clarence Brown, sobre un libreto de Helen Jerome. Con Charles Boyer, Henry Stephenson, Reginald Owen, Dame May Whitty, H. C. Gordon, Leif Erikson, Maria Oupenskaya.

1939—**NINOTCHKA.** De Ernst Lubitsch, sobre libreto de Charles Brackett, Billy Wilder, Walter Reisch. Con Melvyn Douglas, Sig Rumann, Felix Bressart, Alexander Granach, Ina Claire.

1941—**TWO FACED WOMAN (Otra vez mío).** De George Cukor, sobre libreto de S. N. Behrman, S. Viertel, G. Hoppenheimer. Con Melvyn Douglas, Constance Bennett, Roland Young.

Todos los films americanos fueron producidos y distribuídos por Metro Goldwyn Mayer. El fotógrafo de la mayoría de esos films fué William Daniels, particularmente en: **Flesh and the Devil, The Mysterious Lady, Wild Orchids, The Kiss, Anna Christie, Romance, Queen Christina, Camille.**

Programación Cine Universitario

octubre 1953

Miércoles 7.— DEFENSA.— 20.30 y 22.30: **PINKY** (Lo que la carne hereda), 1949. Realización, Elia Kazan. Con Jeanne Crain, Ethel Waters, Ethel Barrymore.

Domingo 11.— AMBASSADOR.— 10.30: **KEY LARGO** (Huracán de pasiones), 1948. Realización, John Huston. Libreto de Huston y Richard Brooks sobre obra teatral de Maxwell Anderson. Con Humphrey Bogart, Edward G. Robinson, Claire Trevor, Lauren Bacall, Lionel Barrymore.

Miércoles 14.— DEFENSA.— 20.30 y 22.15: **PRIX DE BEAUTE** (Vanidad). Francia, 1929. Realización, Augusto Genina, sobre libreto de René Clair. Con Louise Brooks, Charles Carlia, Jean Bradin.

Viernes 16.— UNIVERSIDAD.— 19.30 y 21.30: **THE LONG VOYAGE HOME** (El largo viaje de regreso), 1940. Realización de John Ford, con Thomas Mitchell, John Wayne, Ian Hunter, Ward Bond.

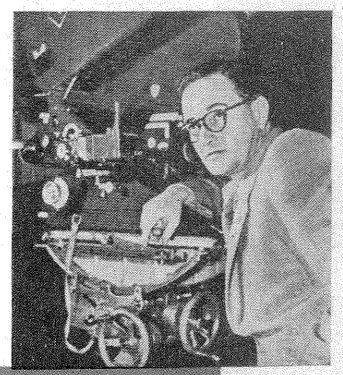
Domingo 18.— COVENTRY.— 10.15: **IL CAMMINO DELLA SPERANZA**, 1950. Realización, Pietro Germi, con Raf Vallone, Elena Varzi.

Domingo 25.— AMBASSADOR.— 10.30: **ACT OF VIOLENCE** (Pasiones humanas), 1948. Realización, Fred Zinnemann, con Van Heflin, Robert Ryan, Mary Astor.

Miércoles 28.— DEFENSA.— 20.30 y 22.30: **LE MILLION**, 1931. Realización de René Clair. Fotografía, Georges Perinal. Con Annabella, René Lefevre, Paul Olivier. Versión original francesa, sin subtítulos.

Viernes 30.— UNIVERSIDAD.— 21 horas: **INTOLERANCE** (Intolerancia), 1916. Realización de David W. Griffith.

NUEVAS AUTORIDADES.— El Consejo Administrativo de Cine Universitario del Uruguay para el período 1953-55, de acuerdo a recientes elecciones, está integrado por Selva Airaldi de Dassori, Jorge A. Arteaga, Raoul Benavides, Gastón Blanco Pongibove, Jaime F. Botet, Miguel Castro Grinberg, Manfredo Cikato, Walter Chappe, Walther Dassori Barthet y Bernardo Giercovski; a ellos se agrega, en representación de la Universidad, el Arq. Leopoldo C. Artucio. Son suplentes Lidia García Millán, Sara Niszt, Omar G. Parada, Hermenegildo Sabat, Mario Traverso y Gonzalo Villavedra.



GREGG TOLAND

Qué vanidad es la pintura, que excita nuestra admiración por su parecido a cosas, cuyos originales no admiramos en absoluto.— PASCAL.

EL NOMBRE DE GREGG TOLAND HA ESTADO ASOCIADO A los directores más talentosos de Hollywood (como John Ford, Orson Welles, William Wyler) y a los mejores films americanos: *Grapes of Wrath* (Viñas de ira), *Citizen Kane* (El ciudadano) o *The Best Years of Our Lives* (Lo mejor de nuestra vida). Los realizadores de estos y otros films lo consideran indispensable; cuando falleció (28 setiembre 1948) William Wyler expresó en una carta:

"A pesar de sus logros técnicos, Toland no era un técnico: era un artista creador que trabajaba con el director para encontrar la forma más eficaz de narrar un relato en la pantalla, y luego aplicaba su pericia, su artesanía y su imaginación a narrar esa historia, sin consideración por lo que se considera generalmente "buena fotografía". Hombres como Gregg Toland son casi irreemplazables, porque nunca están satisfechos con hacer bien lo que ya había sido hecho antes, y constantemente procuran ampliar los horizontes de su medio de expresión. Confío en que existirán muchos cameramen, dentro y fuera de Hollywood, que sean estimulados por la obra de Toland, continúen sus adelantos y progresen en su labor para hacer del cine una forma más rica, más expresiva y más auténtica de arte."

Suele ser un malentendido del público que el cameraman tenga un papel de fotógrafo glorificado, en el sentido en que fotografía cosas ya existentes, a las que no puede modificar, y a las que sólo aporta una técnica profesional. Lejos de ello, el fotógrafo debe imaginar o crear en la pantalla un *efecto*, construído sumariamente por cuatro fuentes: el libreto, la dirección, la escenografía o ambiente, y el cameraman mismo. Cualesquiera sean los recursos proporcionados por los tres primeros, es el cameraman quien debe culminarlos en imagen, superar los problemas de iluminación, movimiento y enfoque que se le planteen, y hasta proponer la modificación de la escena si no prevé un resultado satisfactorio. Esto supone una estrecha colaboración con el director, que es el responsable; en un sentido estricto, supone una estrecha colaboración del cameraman con cada uno de los integrantes del equipo, comenzando por el libretista. Es característico que Wyler elogie a Gregg Toland por una virtud que pertenece a Wyler mismo: el respeto celoso por las necesidades del tema, su narración en la forma más intensa y eficaz, antes que ningún virtuosismo, ningún brillo exterior y superficial. De esa colaboración entre ambos nacieron seis films, diversos por varios conceptos, pero con la común característica de que su forma está subordinada al tema, a tal punto de que mucho público no logró ver en *The Best Years* una calidad fotográfica, precisamente donde abundaba.

Toland es recordado sin embargo por su virtuosismo; los memoriosos elogian aun algunas imágenes de *Les miserables* (de Richard Boleslavski, 1935) y desde luego todos los aficionados ponderan las audacias fotográficas de *Citizen Kane*, un film clave y quizás una época (1941). Parte de la experimentación se debe a la Profundidad de campo, un complejísimo logro técnico e industrial al que Toland se dedicó durante años. El mismo Wyler cuenta esa dedicación de Toland: *"Estaba experimentando continuamente, y diseñando nuevo equipo que lo acercara a su fotografía ideal. Poco antes de morir había construído un nuevo lente con el que hizo tomas espectaculares. Llevaba en su billetera un trozo de film tomado con este lente, y del que estaba muy orgulloso. Era una toma de un rostro, a tres pulgadas del objetivo, ocupando un tercio del cuadro. A tres pies de la cámara, ocupando el centro, había otro rostro, y a la derecha se veía a cien yardas la pared del estudio, mostrando alambres telefónicos y detalles de la arquitectura. TODO estaba en foco, desde tres pulgadas al infinito".*

Significativamente, Wyler utilizó la profundidad de campo para fines dramáticos. *"He podido diseñar escenas en profundidad, conservando simultáneamente dos personas en la pantalla, durante prolongadas escenas de diálogo, y eliminando la necesidad de alternar entre una y otra. Esto consigue mayor fluidez y continuidad, intensifica situaciones dramáticas, mantiene más firmemente la atención del público y, además, consigue una composición más interesante, agregando la ilusión de una tercera dimensión, profundidad, a la pantalla".*

filmografía de gregg toland

1926—**THE RESCUE**, dirección Herbert Brenon, sobre obra Joseph Conrad, con Ronald Colman.

1927—**THE DEVIL DANCER**, dirección Fred Niblo, con Gilda Grey.

1928—**HOLLYWOOD EXTRA (The Life and Death of 9413)**, dirección Robert Florey y Slavko Vorkapich.

1929—**THE TRESPASSER**, dirección y libreto Edmund Goulding, con Gloria Swanson (fotografía compartida con George Barnes).

1930—**WHOOPPEE (Diviértase)**, dirección Thornton Freeland, con Eddie Cantor, Eleanor Hunt, Virginia Bruce (producción Samuel Goldwyn y Florenz Ziegfeld).

1931—**THE DEVIL TO PAY (Paga el diablo)**, dirección George Fitzmaurice, con Ronald Colman, Loretta Young (prod. **Goldwyn**).

1931—**PALMY DAYS**, dirección Edward Sutherland, con Eddie Cantor (prod. Goldwyn).

1933—**THE KID FROM SPAIN (Torero a la fuerza)**, dirección Leo McCarey, con Eddie Cantor, Robert Young, Lyda Roberti, John Miljan, Noah Beery (prod. **Goldwyn**).

1933—**THE NUISANCE**, dirección Jack Conway (**Metro Goldwyn Mayer**).

1933—**TUGBOAT ANNIE (Ana la del remolcador)**, dirección Mervyn Le Roy, con Wallace Beery, Marie Dressler (**Metro Goldwyn Mayer**).

1933—**THE MASQUERADER (Mascarada)**, dirección Richard Wallace, diálogos Moss Hart, con Ronald Colman, Elissa Landi (prod. **Goldwyn**).

1933—**ROMAN SCANDALS (Escándalos romanos)**, dirección Frank Tuttle, con Eddie Cantor, Gloria Stuart, Edward Arnold, David Manners (**Goldwyn**).

1934—**LAZY RIVER**, dirección George B. Seitz (**M-G-M**).

1934—**NANA (Naná)**, dirección Dorothy Arzner, sobre novela de Zola, con Anna Sten, Phillips Holmes, Lionel Atwill (**Goldwyn**).

1934—**WE LIVE AGAIN (Vivamos de nuevo)**, dirección Rouben Mamoulian, sobre novela **Resurrección** de Tolstoi, adaptación Maxwell Anderson, Leonard Praskins, Preston Sturges; con Anna Sten, Fredric March (**Goldwyn**).

1934—**FORSAKING ALL OTHERS**, dirección W. S. Van Dyke, libreto Joseph L. Mankiewicz, con Joan Crawford, Robert Montgomery (**M-G-M**).

1935—**THE WEDDING NIGHT (Noche nupcial)**, dirección King Vidor, con Gary Cooper, Anna Sten, Ralph Bellamy, Helen Vinson, Walter Brennan (**Goldwyn**).

Mucho celuloide

La carrera de Toland en Hollywood comenzó en forma poco espectacular en 1919 (tenía quince años) como empleado de oficina en los estudios de Fox; después cumplió diversas tareas menores como asistente, ayudando a filmar comedias de dos rollos, y en 1929 hizo, en pareja con el fotógrafo George Barnes, *The Trespasser*, un film de Gloria Swanson que dirigió Edmund Goulding. Como él mismo lo narrara después, su experimentación coincidió con la del cine sonoro. *"Teníamos doce cámaras rodando simultáneamente en varios escenarios, y dos bandas de sonido. En aquellos días no sabíamos cortar el sonido, así que lo agrupábamos en una sola unidad, y luego le agregábamos el film de nuestras doce cámaras. Como las cámaras rodaban continuamente, algunos días teníamos 30.000 pies de celuloide".*

Su primer film propio fué *The Kid from Spain* (Torero a la fuerza, 1931), una comedia musical con Eddie Cantor. Por primera vez fué allí director de fotografía. En lugar de la práctica actual de grabar un número musical y luego fotografiarlo para sincronizar el sonido, se hacían ambas operaciones simultáneamente; Toland tenía dos cámaras rodando, en planos cercano y lejano, y luego debía elegir de una y otra las imágenes más adecuadas. Con el tiempo, Toland recordó aquella época

1935—**LES MISERABLES (Los miserables)**, dirección Richard Boleslawski, sobre novela de Víctor Hugo, con Fredric March, Charles Laughton, Rochelle Hudson, John Beal (**20th Century**).

1935—**PUBLIC HERO Nº 1 (El héroe público Nº 1)**, dirección J. Walter Ruben, con Chester Morris, Lionel Barrymore, Joseph Calleia, Jean Arthur, Paul Kelly, Lewis Stone (**M-G-M**).

1935—**MAD LOVE (Las manos de Orlac)**, dirección Karl Freund, con Peter Lorre, Frances Drake, Colin Clive, Isabel Jewell (**M-G-M**).

1935—**THE DARK ANGEL (El ángel de las tinieblas)**, dirección Sidney Franklin, con Merle Oberon, Fredric March, Herbert Marshall (**Goldwyn**).

1935—**SPLENDOR (Esplendor)**, dirección Elliott Nugent, con Miriam Hopkins, Joel McCrea, Helen Westley, Billie Burke, David Niven (**Goldwyn**).

1936—**STRIKE ME PINK (Los apuros de Mr. Pink)**, dirección Norman Taurog, fotografía en colaboración con Merritt Gerstad; con Eddie Cantor, Ethel Merman, Sally Eilers.

1936—**THESE THREE (Infamia)**, dirección William Wyler, sobre obra teatral de Lillian Hellman, con Merle Oberon, Miriam Hopkins, Joel McCrea, Bonita Granville, Marcia Mae Jones, Alma Kruger (**Goldwyn**).

1936—**THE ROAD TO GLORY (El camino de la gloria)**, dirección Howard Hawks, libreto Joel Sayre y William Faulkner, con Warner Baxter, Fredric March, Lionel Barrymore, June Lang (**20th Century Fox**).

1936—**COME AND GET IT (Hijo y rival)**, dirección William Wyler y Howard Hawks, fotografía compartida con Rudolph Mate; con Edward Arnold, Joel McCrea, Frances Farmer, Andrea Leeds, Walter Brennan (**Goldwyn**).

1937—**BELOVED ENEMY (La encantadora enemiga)**, dirección H. C. Potter, con Merle Oberon, Brian Aherne, Jerome Cowan, Karen Morley (**Goldwyn**).

1937—**HISTORY IS MADE AT NIGHT (La historia se hace de noche)**, dirección Frank Borzage, con Charles Boyer, Jean Arthur, Colin Clive, Leo Carrillo (**Walter Wanger**).

1937—**WOMAN CHASES MAN (La mujer persigue al hombre)**, dirección John Blystone, con Miriam Hopkins, Joel McCrea, Charles Winninger, Broderick Crawford (**Goldwyn**).

1937—**DEAD END (Callejón sin salida, o Punto muerto)**, dirección William Wyler, libreto de Lillian Hellman sobre obra teatral de Sidney Kingsley, con Sylvia Sidney, Joel McCrea, Humphrey Bogart, Claire Trevor, Marjorie Main, Wendy Barrie, Allen Jenkins y los Dead End Kids (**Goldwyn**).

1938—**GOLDWYN FOLLIES**, dirección George Marshall, libreto Ben Hecht, con Andrea Leeds, Kenny Baker, Vera Zorina, Adolphe Menjou, los Ritz Brothers; fotografiada en color (**Goldwyn**).

1938—**KIDNAPPED (Secuestrado)**, dirección Alfred Werker, sobre novela de Stevenson, con Freddie Bartholomew, Warner Baxter, Arleen Whelan (**20th Century Fox**).

Dureza sin maquillaje:
THE GRAPES OF WRATH

como especialmente fecunda, con problemas nuevos ante los que había de inventar nuevas técnicas. Hacia 1947 sintió que el progreso técnico había hecho perder el estímulo al pensamiento creador, porque tanta invención necesaria ya se había hecho; antes, declaró, muchas cosas brillantes habían llegado a la pantalla, justamente porque la imaginación debía superar dificultades. En los primeros tiempos del cine sonoro no había afortunadamente nadie que objetara *"No puedes hacer eso de ESE modo, porque ESTE OTRO es el modo en que siempre se ha hecho"*.

En su larga e intensa carrera, Toland adquirió y mejoró la técnica cinematográfica de Hollywood, trabajando diversamente en tonalidades sombrías y luminosas, con cámaras quietas o dinámicas, en color y en blanco y negro, con brillo deliberado y audaz (como en *Citizen Kane)* o con una restricción modesta a las estrictas necesidades de la acción (como en sus films con Wyler, y especialmente *The Best Years).* Muchos cameramen de Hollywood han dominado una técnica determinada, y están contentos de aplicarla a cualquier film en que trabajen, a sabiendas de que el resultado tendrá cierta belleza; prefieren por ejemplo las escenas sombrías, o prefieren los primeros planos. Se ha dado el caso del fotógrafo que adquirió experiencia en trabajar con una estrella, disimular los pequeños defectos de su rostro, resolver sin mayor demora la iluminación y el enfoque que más la favorecían; su carrera apareció determinada y demorada por esa subordinación. Aparte de esa dependencia, otras convenciones suelen presionar al cameraman, y cuando se habla de calidad fotográfica suelen invocarse elementos denominados Contraste, Matiz, Equilibrio, Composición. Esta terminología supone criterios casi fijos, a los cuales Toland no se sometió. Por ejemplo, cuando hay varios actores en una toma, es habitual que se procure suavizar las sombras y, con ciertos límites, reducir los contrastes de los rostros; esta práctica suele embellecer la toma, pero contraría al realismo. En una escena de *Best Years,* Dana Andrews visita a su padre y a su madrastra (Roman Bohnen, Gladys George), y en un solo enfoque contrasta la apariencia saludable del primero con el rubor alcohólico y la lividez de los otros; el color de los rostros es el elemento significativo, y Toland se abstuvo deliberadamente de eliminar ese contraste, en un film que, por otra parte, procuraba un sencillo realismo.

Primero el tema

La fotografía, pensaba Toland, puede calificarse de buena o mala tan sólo en la medida en que ayude a narrar el relato. Donde el libreto describe a una muchacha simple, el cameraman no debe hacer un primoroso primer plano. El tratamiento fotográfico debe ser determinado naturalmente por el tema, y en el recuerdo del mismo Toland así procedió con sus films:

—*Wuthering Heights* (Cumbres borrascosas) era esencialmente un film romántico, como la novela original, y necesitaba luz difusa, efectos de candelabros, neblinas, primeros planos para las escenas de amor;

—*Grapes of Wrath* (Viñas de ira) necesitaba el tono de dureza y de sufrimiento que abunda en el tema; no se utilizó maquillaje, se abundó en el contraste entre los personajes y el escenario real;

—*Long Voyage Home* (Largo viaje de regreso) estaba compuesto con la vida de varios hombres a bordo de su barco y en el muelle; la imagen solía ser tan sombría como su asunto, y la cámara no se movía nunca en todo el film, procurando la calma enclaustrada de su escena.

—*Citizen Kane* (El ciudadano) era un gran experimento, donde el relato pedía diferentes puntos de vista, y por tanto una expansión de los nuevos recursos técnicos; allí Toland y Orson Welles experimentaron con profundidad de campo, tomas dinámicas, escenarios techados, y multitud de efectos de iluminación.

—*The Best Years of Our Lives* (Lo mejor de nuestra vida) fué el máximo ejemplo de cooperación entre los integrantes del equipo, y así lo recordó Toland oportunamente. El film requería un enfoque realista y natural de personajes y escenarios, y como Toland trabajó desde la primera etapa del libreto, pudo elegir escenarios y hacer tomas de ensayo. La casa paterna de Dana Andrews, por ejemplo, era una casa real en un barrio real; una toma de su exterior daba la necesaria sensación de cuál había sido la vida anterior del personaje antes de partir a la guerra, y evitaba así una superflua exposición de antecedentes en situación

---

1938—**THE COWBOY AND THE LADY (El cowboy y la dama)**, dirección H. C. Potter, argumento de Leo McCarey, con Gary Cooper, Merle Oberon, Walter Brennan **(Goldwyn)**.

1939—**WUTHERING HEIGHTS (Cumbres borrascosas)**, dirección William Wyler, libreto Ben Hecht y Charles McArthur sobre novela de Emily Brönte, con Merle Oberon, Laurence Olivier, David Niven, Geraldine Fitzgerald, Flora Robson, Donald Crisp **(Goldwyn)**.

1939—**THEY SHALL HAVE MUSIC (Rapsodia de juventud)**, dirección Archie Mayo, libreto John Howard Lawson, con Andrea Leeds, Jascha Heifetz.

1939—**INTERMEZZO, A LOVE STORY (Intermezzo)**, segunda versión de film homónimo sueco de Gustaf Molander (1935); dirección Gregory Ratoff, con Leslie Howard, Ingrid Bergman, Edna Best, John Halliday **(David O. Selznick)**.

1939—**RAFFLES (Raffles)**, dirección Sam Wood, con David Niven, Loretta Young **(Goldwyn)**.

1940—**THE GRAPES OF WRATH (Viñas de ira)**, dirección John Ford, libreto Nunnally Johnson sobre novela de Steinbeck, con Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine, Charley Grapewin, John Qualen **(20th Century Fox)**.

1940—**THE LONG VOYAGE HOME (El largo viaje de regreso)**, dirección John Ford, libreto de Dudley Nichols sobre obras de O'Neill, con Thomas Mitchell, John Wayne, Ian Hunter, Ward Bond, Barry Fitzgerald, Wilfrid Lawson **(Walter Wanger)**.

1940—**TRE WESTERNER (El caballero del desierto)**, dirección William Wyler, con Gary Cooper, Walter Brennan, Doris Davenport, Fred Stone **(Goldwyn)**.

1941—**CITIZEN KANE (El ciudadano)**, dirección Orson Welles, libreto de Welles y Herman Mankiewicz, con Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Ruth Warrick, Erskine Sanford **(Mercury-RKO)**.

1941—**THE LITTLE FOXES (La loba)**, dirección William Wyler, sobre obra teatral de Lillian Hellman, con Bette Davis, Herbert Marshall, Teresa Wright, Dan Duryea, Carl Benton Reid, Patricia Collinge, Richard Carlson **(Goldwyn)**.

1941—**BALL OF FIRE (Bola de fuego)**, dirección Howard Hawks, libreto de Charles Brackett y Billy Wilder, con Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Dana Andrews, Dan Duryea, Oscar Homolka **(Goldwyn)**.

1941—**THE OUTLAW (El proscripto)**, dirección Howard Hughes, con Jane Russell, Jack Beutel, Walter Huston, Thomas Mitchell **(Howard Hughes)**.

1942—**DECEMBER 7TH**, documental, dirigido por Gregg Toland, filmado en islas del Océano Pacífico.

1946—**SONG OF THE SOUTH (Canción del Sur)**, de Walt Disney, en los fragmentos en que aparecen personajes humanos, con James Baskett, Bobby Driscoll, Ruth Warrick, Hattie McDaniel **(Disney)**.

1946—**THE BEST YEARS OF OUR LIVES (Lo mejor de nuestra vida)**, dirección William Wyler, libreto de Robert E. Sherwood sobre novela de Mackinlay Cantor, con Fredric March, Dana Andrews, Myrna Loy, Teresa Wright, Harold Russell, Virginia Mayo, Cathy O'Donnell, Hoagy Carmichael **(Goldwyn)**.

1946—**THE KID FROM BROOKLYN (El lechero)**, dirección Norman Z. McLeod, con Danny Kaye, Virginia Mayo, Vera Ellen, Walter Abel **(Goldwyn)**.

1947—**THE BISHOP'S WIFE (La mujer del obispo, o Un enviado del cielo)**, dirección Henry Koster, libreto Robert E. Sherwood y Leonardo Bercovici, con Cary Grant, Loretta Young y David Niven **(Goldwyn)**.

1948—**A SONG IS BORN (Nace una canción)**, segunda versión de **Ball of Fire**, 1941, dirección Howard Hawks, con Danny Kaye, Virginia Mayo, Félix Bressart, Hugh Herbert, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Louis Armstrong **(Goldwyn)**.

1948—**ENCHANTMENT (La inolvidable)**, dirección Irving Reis, con David Niven, Teresa Wright, Evelyn Keyes, Farley Granger **(Goldwyn)**.

La ilusión de profundidad: CITIZEN KANE

y diálogos. Similarmente, las mutuas relaciones de sus personajes requerían un enfoque conjunto de varios en el mismo cuadro, y fué la tarea de Toland el buscar esos enfoques, consiguiendo por un lado la concentración dramática necesaria, y evitando por otro lado toda alteración al movimiento normal de los personajes. La profundidad de campo fué aquí utilizada intensamente, no por su brillo sino por su utilidad; se ha hecho justamente famosa la toma del bar, que incluye en primer plano a Hoagy Carmichael y Harold Russell tocando el piano, a Fredric March que los contempla desde una segunda distancia, a los parroquianos que presencian la escena y, al fondo, a Dana Andrews que habla por teléfono; tres líneas del tema se cruzan allí.

Un esfuerzo constante

Toland creía que sus colegas no se preocupaban realmente de su labor; *"muy pocos entienden valores dramáticos y argumentales, no están al tanto de las obras y libros de actualidad, y su único interés es empezar un trabajo bastante tarde para terminar lo bastante temprano"*. Siguen, declaraba, el camino de la menor resistencia, y no hacen al director una sugestión útil para evitarse el trabajo de superar una mayor dificultad. Pero no creía que la responsabilidad fuera enteramente de esos cameramen, y protestaba contra la vulgaridad de los relatos que Hollywood suele filmar: no son estimulantes, no dejan una oportunidad para innovar ideas. Cuando él mismo debió fotografiar alguno de esos films se sentía, dijo, *"como una prostituta, haciéndolo por dinero. Si tuviera coraje, largaría esto y volvería a Río, o a cualquier otro lado"*. Para un artista como Toland, los impedimentos que se cruzan en el camino eran un motivo constante de preocupación, y no le era fácil resignarse. La producción normal de Hollywood suscitaba sus protestas:

—contra los escritores, que hacen indicaciones técnicas sin comprenderlas bien; *"mi consejo, especialmente a los jóvenes (...) sería concentrarse en el contenido de la escena y en el diálogo"*;

—contra los directores rutinarios, que viven de prestigios pasados; *"como una escena tiene gran cantidad de diálogo, tienen la noción extremadamente falsa de que el movimiento de cámara conseguirá que la escena parezca moverse"*;

—contra el sistema de estrellas; *"estamos haciendo films con "personalidades" y no con asuntos...; muchos cameramen son forzados a sacrificarse para que algunas viejas bolsas parezcan mujeres jóvenes"*.

Fué para él una satisfacción, en cambio, el trabajar con Wyler, por el espíritu de colaboración que se infundía al equipo, especialmente en el caso de *Best Years*, que motivó extensas declaraciones de Toland: *"No tuvimos reglas preconcebidas; movimos la cámara cuando nos pareció que eso ayudaba a relatar mejor el asunto. El movimiento de cámara no debe notarse, porque distrae la atención de los actores y de lo que a ellos les ocurre."*

Y desde luego, fué inolvidable la filmación de *Citizen Kane*, donde Orson Welles debutaba innovando. *"Fué la primera vez que colaboré con alguien que tenía la autoridad para hacer cualquier cosa. Sugerí y experimenté ideas con las que había soñado mucho tiempo. Cometimos errores, pero también hicimos algunas cosas audaces que la gente todavía discute. Podría agregar que una razón para muchos de los efectos especiales fué la falta de dinero."*

Cosas audaces que se discuten: CITIZEN KANE

Toland maestro

Una faceta desconocida en la carrera de Toland es la tarea de enseñanza y experimento, cumplida fuera de los films de ficción. A principios de 1941 John Ford formó un grupo fotográfico para la Armada, con artistas y técnicos de Hollywood; los conjuntos, de seis u ocho personas, eran enseñados por cinematografistas expertos. Uno de ellos fué encabezado por Toland, e incluyó a Robert Parrish, quien más tarde se ocupara de montaje: *Battle of Midway* (John Ford), *Body and Soul* (Carne y espíritu, Robert Rossen), *All the King's Men* (Decepción, Robert Rossen); posteriormente llegó a la dirección, con *The Mob* (Incógnito, 1951), pero aquí el resultado no fué satisfactorio. Como lo cuenta el mismo Parrish, la experiencia demostró que Toland era un técnico consumado y al mismo tiempo un maestro eficaz. En febrero 1942 el grupo fué encargado de documentar la agresión japonesa, y filmó en Hawaii un documental titulado *December 7th*, dirigido por Toland, donde éste *"usó muchas de las nuevas ideas en fotografía y presentación que había elaborado como civil, pero que nunca habían alcanzado su potencial hasta esa tarea"*. Gran parte del material de *December 7th* era secreto, y únicamente útil para fines militares, por lo que nunca se lo presentó públicamente; existe sin embargo una versión condensada (dos rollos) que ganó un premio de la Academia (1943) a films documentales. A su vuelta al país Toland continuó la tarea de enseñanza, y ayudó a construír una cámara especial para combates bélicos, que fué luego muy útil en las campañas de Africa y Europa; después realizó documentales en Sud América para las fuerzas armadas. Estos últimos films, en la opinión de Parrish, *"contienen parte del más notable trabajo de cámara que haya visto; siempre me pareció un desperdicio que esta gran fotografía fuera gastada en proyectos que luego verían muy pocas personas"*. El mismo Parrish agrega que Toland aprovechó la estada en Sud América para asesorar a la industria cinematográfica del Brasil.

Este afán por la experimentación y por abrir caminos nuevos al cine americano fué mencionado por Toland, hacia 1947, con un reconocimiento a la protección que encontraba en Samuel Goldwyn, productor de varios de sus mejores films, incluyendo todos los que fotografiara bajo la dirección de Wyler. Entre una y otra tarea, Toland experimentó libremente en los estudios de Goldwyn, sin preocuparse de los gastos que suponían las luces y los lentes; tras cuarenta años de cine, entre el negocio y el error, la actitud de Goldwyn hacia el verdadero talento ha sido un frecuente estímulo, y a su apoyo debía Toland, según lo declarara, parte de los éxitos de su carrera.

Nota.— El texto precedente ha utilizado varias publicaciones:
—un reportaje del libretista Lester Koenig a Gregg Toland, publicado en THE SCREEN WRITER, Hollywood, diciembre 1947;
—una carta de William Wyler, publicada en SEQUENCE 8, Londres, 1949;
—un análisis crítico de Toland por el fotógrafo inglés Douglas Slocombe, en el mismo SEQUENCE 8 (con una cita de Pascal);
—un informe de Robert Parrish sobre la actividad de Toland durante la guerra, publicado en SEQUENCE 9, Londres, 1949.

estrenos

Big Carnival

INTERES HUMANO.— **"Hágame Ud. los reportajes y yo haré la guerra"**, dice a uno de sus súbditos el magnate periodístico de **Citizen Kane**, y efectivamente se produce después la guerra de Cuba. Con este empuje sensacional se envicia también el periodista Tatum (Kirk Douglas) en **Big Carnival**; ya no se conforma con averiguar, informar o interpretar los hechos, sino que decide provocarlos, aumentarlos y mantenerlos para tener tema. Al principio vegeta impaciente en la redacción de un diario ínfimo en Nuevo Méjico **("si no hay noticias, salgo y muerdo a un perro")**, pero el azar le depara prontamente un enterrado vivo en una caverna, con facilidades para reportearlo y fotografiarlo, con dificultades para sacarlo, herido y enfermo, de un sitio casi inaccesible. Un hombre que agoniza tiene más valor noticioso que doscientos muertos en un incendio, y que varios miles en una explosión atómica (tiene **"más interés humano"**, dice Tatum), así que los reportajes se hacen sensacionales. Pero desde el primer momento el periodista se convierte en el director del salvamento, lo inicia deliberadamente por el sitio más lejano a la víctima, soborna al sheriff de la región, al contratista de los trabajos, a la mujer del enterrado, y domina así la situación, con un tema cuyo escándalo podía durar doce horas, y cuyo ruido se prolonga a cinco valiosos días. Entonces los reportajes se llaman **"Tatum Special"**, llegan otros periodistas, las radios, algunos cientos de turistas, un circo; se organizan expediciones especiales a la región, y la entrada al camino de la caverna, que valía modestamente $ 0,25 el primer día, sube a $ 0,50 y a $ 1,00, mientras llega el apogeo comercial al único restaurant de la región (propietaria: la esposa del enterrado vivo) y al periodista Tatum, un devoto del interés humano. Ante los micrófonos donde los turistas disputan el título de haber llegado primero, los cantores de feria arremeten alegremente con una balada compuesta especialmente para el agonizante; junto al micrófono alguien vende a $ 0,25 los versos.

Este gran carnaval no se parece a nada de lo que el cine haya hecho en materia espectacular, ni siquiera cuando los films alegaron contra multitudes movidas por intereses indeseables, como los linchamientos o la cacería de brujas, primera versión. La sátira es aquí la intención dominante, en parte contra un periodismo superficial y ruidoso, que vive para el diario de mañana (el de hoy ya está leído, con el de ayer se envuelve verdura), y en parte contra la gente misma, que se mueve por la novelería o, en el mejor caso, por la emoción; no cuentan las ideas, y sólo cuenta la moral cuando se la incluye en los discursos. En un espectáculo ruidoso y apasionante como el que el film consigue hasta su culminación (después hay otros veinte minutos), podrían marcarse una docena de ideas satíricas cumplidas y otras insinuadas, pero ninguna es tan clara como la serpiente de cascabel que el sheriff lleva en una caja; la alimenta con queso, carne, galletitas, pero la serpiente rechaza todo eso, y prefiere la goma de mascar, con envoltura de papel metálico. Probablemente se traga cualquier cosa.

DE LUBITSCH A CALIGARI.— La sátira es sólo una de las costumbres preferidas del director y argumentista Billy Wilder, un temperamento germano y macabro que pudo ser un melancólico poeta si el humor y las circunstancias no le hubieran llevado a escribir en Hollywood. Nunca su sátira fué mucho más trascendente que una caricatura de ocasión; los millonarios americanos pudieron sonreir cuando Lubitsch y Wilder se burlaron de sus niñerías en **Bluebeard's Eighth Wife** (La octava mujer de Barba Azul, 1938), donde Gary Cooper encargaba especialmente desde Europa las historietas cómicas del suplemento dominical americano; los comunistas no se sonrieron con la severa caricatura de bolchevique que Greta Garbo hacía en **Ninotchka** (1939); los profesores distraídos e infantiles de **Ball of Fire** (Bola de fuego, 1941) eran muy divertidos pero se alejaban de la realidad, y, desde luego, los habitantes de la Alemania de post-guerra no pudieron tolerar que Wilder, un antinazi, hiciera bromas con sus tragedias en **A Foreign Afafir** (La mundana, 1947), una crónica frívola que se empeñaba en conseguir una furtiva gracia. La mejor oportunidad de sátira en la vida de Wilder fué desaprovechada en **Sunset Boulevard** (El ocaso de una vida, 1950), que pudo ser una gran burla sobre Hollywood y sólo fué la crónica sobre una actriz decadente, Gloria Swanson, que no representaba a nadie, ni siquiera a sí misma. Aquí, como en **Double Indemnity** (Pacto de sangre, 1944) y como en **The Lost Week-end** (Días sin huella, 1945) había un Wilder sin humorismo: un deleitado por la truculencia y por el desvío moral o patológico, un morboso de la muerte, calculada con interés compuesto. Pero el aire tétrico y morboso que hacía de **Double Indemnity** un excelente film policial, y de **Lost Week-end** una crónica original y patética de la ebriedad, alejaba a **Sunset Boulevard** de su verdadero tema, probablemente porque Hollywood sólo tolera bromas triviales a su costa, y porque la Paramount es una empresa seria que no se deja satirizar por sus empleados. La ventaja que Wilder suele concederse a sí mismo es la de utilizar personajes excepcionales: no le alcanza un ebrio y necesita un paciente de delirium tremens, alucinado por ratones que pelean con murciélagos; no le alcanza una actriz jactanciosa y necesita una mujer enloquecida entre sombras extravagantes. Sabe que los casos extremos son más sensacionales, pero en la empresa falsea su material dramático.

Si lo dejaran ser morboso, Wilder inventaría el expresionismo para el cine americano.

COLORES VIVOS.— La fuerza peculiar de **Big Carnival** es la de que su sátira no sea un ensañamiento contra personajes extremos y difíciles, sino contra una multitud bastante auténtica, que toma por cierto todo lo que dice el diario, divide el mundo en dos fragmentos rotulados el Bien y el Mal, y ansía la novedad, así sea inventada expresamente. Se trata, por una rara casualidad, del mismo público cinematográfico al que Wilder omitió distraídamente satirizar en **Sunset Boulevard**, y al que aquí presenta como un ávido cliente de diarios y radios. Con un preciso cálculo, el periodista que Wilder ataca no está muy lejos de mucho periodista americano (y extranjero), y es el ejemplar que no podrá declararse aludido, a riesgo de hacer el cínico. Aunque al principio el film se burla de los periodistas cautos que sostienen su pantalón, doblemente, con cinturón y tiradores, no se olvida después de apuntar que hay una muerte trágica para los audaces que se sacan los tiradores, y que antes que ellos es preferible el periodista mediocre, dedicado a decir la verdad o callar en la demanda. Falta del cuadro, desde luego, un personaje más auténtico: no todos los periodistas que se arriesgan son canallas, y el periodista que sólo quiere la verdad suele conformarse con no averiguarla y ser un mal periodista. El film maneja así elementos simbólicos, con una simplificación deliberada. El culto de la originalidad lleva a Wilder hasta la extravagancia, y como padece el mismo afán sensacionalista que censura en sus personajes, omite describirlos como seres reales y los priva de rasgos nobles: de su film faltan las mujeres que lloran de buena fé y los voluntarios que quisieran rescatar al agonizante enterrado; para el realizador, como para sus personajes, la muerte no es un dolor sino un pretexto.

Un creador cinematográfico no puede perdurar siendo tan sólo un macabro humorista. Al administrar sus preferencias, Wilder es un libretista hábil, que saca su idea de un episodio real (el entierro accidental de Floyd Collins en Kentucky, 1925), se defiende del plagio señalando el hecho histórico como un antecedente, sabe intercalar sus bromas **("Me han echado de siete diarios de distintas ciudades, con una circulación total de siete millones de ejemplares")**, piensa los mecanismos del diálogo, y se imita disimuladamente a sí mismo: la esposa cínica de Jan Sterling refleja a la de Barbara Stanwyck en **Double Indemnity** y, desde luego, la lagartija que se acerca al agonizante es un recuerdo de los ratones de **Lost Week-end**. Con casi diez años de experiencia, Wilder es también un director competente, que lleva sus cámaras con aire casual a las alturas, para ilustrar el despliegue de multitudes, y que sabe dar en dos imágenes (una carpa de circo que cae, un conjunto de autos que se dispersa) la idea del desbande final para su alocado campamento. El peor derivado de su competencia es el hecho notable de que Wilder está entregado a Hollywood, sin constancia de que reniegue de ello: el castigo final de su periodista es tan apócrifo y postizo como suelen serlo las concesiones al Código de Producción, pero aunque Wilder sea inocente de estos derivados, no es inocente de dramatizar al final la agonía del enterrado vivo, agregando más escenas y palabras sensibleras de las que puede escribir un autor satírico. La emoción, notoriamente, le importa, pero como artista es un especialista del "shock", y sólo sabe ser fino en el humorismo.

El tratamiento por "shock" no es sin embargo una mala idea en un Hollywood apagado, generalmente mediocre. Genera obras incompletas, desparejas, ruidosas, quizás efímeras, pero aporta ideas originales; después de su diversión y de sus simplificaciones, **Big Carnival** puede ser un precedente de otras sátiras, un género que atemoriza al cine americano.

H. A. T.

cadenas de roca

EE. UU., 1951. Paramount. Director, Billy Wilder. Libreto cinematográfico original de Billy Wilder, Lesser Samuels y Walter Newman. Fotografía, Charles B. Lang. Música, Hugo Friedhofer. ELENCO: Kirk Douglas (Tatum), Jan Sterling (Lorraine), Bob Arthur (Herbie), Porter Hall (Boots), Richard Benedict (Leo), Ray Teal (Sheriff), y Frank Cady, Lewis Martin, John Berkes, Frances Dominguez, Geraldine Hall, Richard Gaines.

queen of spades

dickinson

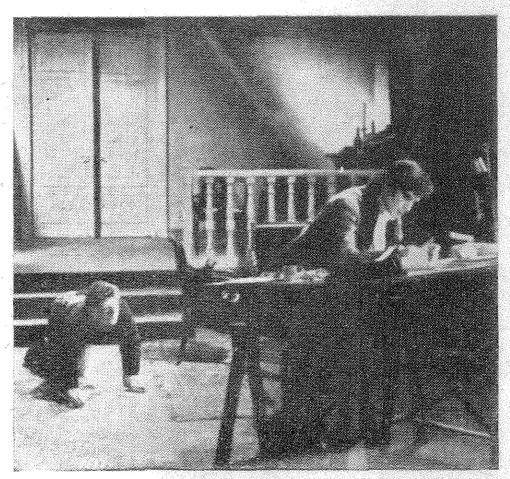
EL CUENTO.— En las Obras Completas de Pushkin, **Pikovaya Dama (La dama de espadas,** 1833) ocupa apenas unas páginas. Es sólo un cuento que el poeta ruso escribió sobre una anécdota contada por un amigo; pero es una de las obras de su madurez y su éxito popular, que a él mismo asombraba, se justifica por el cuidado que puso en su composición. (Requirió, a pesar de su simplicidad, no menos de cuatro versiones.) Con un estilo irónico y casi sin adjetivos, en una prosa que recordaba más a la precisa y hasta seca del siglo XVIII que a la de su época romántica, Pushkin contó la historia de Hermann, modesto oficial de ingeniería que trata de arrancar a la Condesa Anna Fedotovna el secreto de tres cartas que le permitirían ganarse una fortuna en el juego. En su ambición, Hermann no vacila en emprender una correspondencia amorosa con Lisaveta Ivanovna, dama de compañía de la anciana Condesa. Lisaveta es para Hermann sólo el enlace con aquélla. Gracias a la joven, consigue penetrar en el palacio y hablar con la Condesa. La entrevista fracasa inesperadamente pero, después de algunas escenas sobrenaturales, Hermann consigue el secreto, juega y gana, se equivoca (cree equivocarse), pierde y enloquece. Unas palabras escuetas cuentan el destino de los personajes en la historia y cierran el cuento.

Una historia tan intensa y breve, apuntalada por su condición sobrenatural, enriquecida de discretos símbolos (la Condesa y la dama de espadas, Hermann y su ambición napoleónica, las tres cartas ganadoras), despertó desde el cine mudo la codicia de los adaptadores. Cuatro versiones registran, por lo menos, los historiadores, entre ellas una sonora de Fedor Ozep **(La dame de pique,** 1937) con Pierre Blanchar, Marguerite Moreno y Madeleine Ozeray. Cuando el productor inglés Anatole de Grunwald decidió intentar una nueva versión sabía que contaba con un texto de seguro atractivo público. Como anteriores empresas suyas **(While the Sun Shines,** 1947 y **The Winslow Boy,** 1948, ambas sobre éxitos teatrales de Terence Rattigan y con Anthony Asquith de director), ésta se apoyaba en una obra cuyo prestigio ya estaba demostrado. Anatole de Grunwald preparó todo para empezar en un mes el rodaje pero se quedó sin director. Tuvo que echar mano a uno, Thorold Dickinson, que en ese momento estaba libre.

Esa decisión de última hora habría de cambiar profundamente la naturaleza del film.

DILATANDO A PUSHKIN.— El cuento fué escrito reduciendo al mínimo la peripecia y los personajes. Había sólo tres que importaban, y de ellos, el central era Hermann. Lisaveta y la Condesa estaban allí para revelar mejor la historia de su loca ambición, de su cálculo y de su derrota. En dos escenas se concentraba el climax de la historia: el encuentro de Hermann con la Condesa, las tres noches sucesivas en que Hermann ganaba y perdía todo. Los otros elementos estaban dados al pasar, envueltos en una suave ironía o resumidos en forma realista (particularmente, la aparición del fantasma de la Condesa). La narración era escueta pero abundaba en saltos hacia atrás (los más importantes: el secreto de la Condesa, Lisaveta evocando el baile mientras espera a Hermann) y en general no se ocupaba de marcar con cuidado una progresión dramática. Todo el cuento se desarrolla fluídamente hacia sus dos momentos de sorpresa: la muerte súbita de la Condesa, el error de Hermann al tomar una carta por otra. El cuento descansa en sus elipsis, en la imaginación del lector hábilmente acicateada por Pushkin. La solución misma desprecia los elementos sobrenaturales, más melodramáticos, para apoyarse en la clara psicología: Hermann era víctima de su propia alucinación, de su pasión criminal.

Los adaptadores, Rodney Ackland y Arthur Boys, enfrentaron dos problemas principales: la intriga era escasa; el estilo, exteriormente frío. Para armar desde el comienzo en forma dramática lo que Pushkin contaba en los términos elípticos de su relato debieron crear un punto de contacto entre Hermann y la Condesa. No les pareció suficiente el señalado por Pushkin: Lisaveta, e intercalaron otro personaje, el príncipe Andrei, amigo de Hermann, conocido de la Condesa y que corteja tímidamente a Lisaveta. La solución no fué feliz porque de esta manera se aumentó a cuatro el número de personajes principales y se dobló la intriga amorosa. En vez de concentrar la acción, se consiguió dispersarla un poco más. El príncipe Andrei, por otra parte, pareció simbolizar las fuerzas del Bien que se oponen a las del Mal. Dramáticamente su incorporación fué desdichada porque su aventura trivial sólo consigue entorpecer el desarrollo más completo de la historia alucinante de Hermann. Un error en la adjudicación del papel a Ronald Howard (parecido a su padre pero notoriamente mediocre) aumentó el equívoco. Por otra parte, la notable calidad de la actuación de Dame Edith Evans en el papel de Condesa contribuyó a que su personaje se convirtiera en el centro del film, desplazando una vez más a Hermann.



Ojos escrutadores, según Fedor Ozep, (1937) y Thorold Dickinson, (1948)

EL ESTILO DE LO MACABRO.— El problema de estilo fué resuelto de manera más drástica. Pushkin conseguía contar un cuento de implicaciones fantásticas sin echar mano a los acostumbrados horrores elementales y resolviéndolo en forma psicológica. Hasta la aparición del fantasma de la Condesa era realista; para subrayar la ironía y lucidez de su enfoque Pushkin hacía escribir a Hermann, apenas ido el visitante de ultratumba, un relato de la aparición. En el capítulo II, la Condesa, hablando con un joven, le pide que le preste una novela pero que no sea de ésas en que el héroe estrangula a su padre o a su madre y en que aparecen cadáveres flotantes. Pushkin se ríe aquí de lo macabro y de lo melodramático, de todo lo que

Contrapunto del énfasis y la mudez (Anton Walbrook, Edith Evans)

constituye el oropel romántico, no su fibra íntima. Todo su relato está iluminado por una luz clara y transparente. Apenas si algunos toques impresionistas demuestran con discreción el ardor con que está escrita, ese ardor que años después todavía conmovía a Dostoyevski.

Los adaptadores, en cambio, trabajaron sobre el estilo de lo macabro, aprovechando (o creando) toda ocasión de abundar en el horror. Desde el comienzo de la película, introdujeron el relato de la visita de la Condesa al palacio del Conde de Saint Germain por medio de un truculento librero que vende a Hermann el libro que contiene la anécdota; la visita misma agota el posible horror gótico, directamente extraído de Monk Lewis o de Horace Walpole. Simétricamente, y hacia el final de la película, la aparición del fantasma de la Condesa a Hermann es otra escena de horror. (En ambas, el horror no se muestra; y sólo la banda de sonido opera la coacción sobre la sensibilidad.) Los otros momentos intensos del film están puntuados por el horror, desde la muerte macabra de la Condesa hasta el ojo escrutador y burlón con que su cadáver mira a Hermann en la escena del funeral.

A este estilo de lo macabro contribuyen la escenografía de Oliver Messel (que vincula plásticamente el film con el expresionismo alemán), la fotografía de Otto Heller y hasta la partitura musical de Georges Auric. Pero la función de estos elementos es doble: también contribuyen a documentar la obra. Como ya se ha señalado, Pushkin escribía para los coetáneos de sus personajes y no tenía por qué describir el ambiente (a menos que éste importara para revelar la psicología o la condición social de un personaje). Pero el film se dirige a un público que empieza por no saber qué es el faro (juego de cartas en que se arruina Hermann) y que tiene tan poca idea de San Petersburgo en 1806 como de los habitantes de la Luna. Por eso es tan importante la creación del ambiente; por eso el decorado se convierte en un elemento de exposición dramática que colabora, servicial y opulentamente, a la creación de los climax necesarios, apoyándose en la iluminación sutilísima y en la música.

EL CREADOR CINEMATOGRÁFICO.— Qué hubiera sido de **Queen of Spades** sin Thorold Dickinson es algo sobre lo que no se puede especular. Porque a pesar del handicap que significó para un creador consciente como él hacerse cargo de un film ya íntegramente planeado, Dickinson se las ingenió para orientar según su propia concepción la obra, reconstruyéndola pacientemente en la sala de montaje y logrando que lo que parecía concebido como un film comercial de época se convirtiera en un film de Dickinson.

Reina de Espadas

Inglaterra, 1948. Producción de Anatole de Grunwald. Dirección de Thorold Dickinson. Libreto cinematográfico de Rodney Ackland y Arthur Boys, según el cuento "Pikova Dama" de Alejandro Puchkin. Dirección artística de William Kellner. Escenografía y vestuario de Olivier Messel. Música de Georges Auric. Fotografía de Ottto Heller. Montaje de Hazel Wilkinson. Elenco: Anton Walbrook (Capitán Hermann Suvorin), Dame Edith Evans (Condesa Ranevskaya), Yvonne Mitchell (Lizaveta Ivanovna), Ronald Howard (Príncipe Andrei Narumov), Maroussia Dimitrevich (la cantante gitana), Anthony Dawson (Príncipe Feodor), Pauline Tennant (la Condesa Ranevskaya, de joven), Miles Malleson (el escribano) y Athene Seyler, Mary Jerrold, Michael Medwin, Ivor Barnard, Drusilla Wills.

Es cierto que no pudo trabajar en todo el libreto y que debió aceptar mucha cosa ya resuelta. Pero comprendió que el estilo de lo macabro era la mejor solución para el traslado cinematográfico. Y después de las primeras horas de filmación echó por la borda la tradicional reserva británica y se dedicó a armar, con lucidez y frenesí, los momentos culminantes del film. Sus dos mejores escenas (el encuentro de Hermann con la Condesa, la huída bajo el ojo acechador del cadáver) demuestran la precisión de sus recursos, desde el juego contrapuntístico de los dos actores (Anton Walbrook enfatizado y grandilocuente, Edith Evans muda y de horrible intensidad) hasta la utilización del sonido por medio de dos recursos clásicos pero rejuvenecidos: el tictac del reloj que objetiva el del corazón de la Condesa y se detiene bruscamente a su muerte, el aullido del perro en el momento en que Hermann ve al cadáver que lo mira. Ahí, en la precisión de las tomas, en su calculadísima duración y montaje, revela Dickinson su maestría, como bien ha demostrado el crítico inglés Roger Manvell.

Pero toda la composición cinematográfica exhibe madurez técnica. El film se abre con una convincente pintura de la taberna de las gitanas en que los oficiales juegan y hacen el amor. Poco después, y saltando por encima de la escena apócrifa del librero, muestra Dickinson en un **flash-back** la aventura de la Condesa con el Conde de Saint Germain, resuelta en brillantes términos cinematográficos. No sólo el decorado, lejanamente reminiscente del de Christian Bérard para **La belle et la bête** (Jean Cocteau, 1947), pone su nota macabra; la exposición, con el montaje audovisual del grito de la Condesa sobre el abismo negro en que la espera el Conde y el piafar de los caballos asustados, revela la sensibilidad cinematográfica del realizador. También es brillante la secuencia de la aparición fantasmal de la Condesa en el cuarto de Hermann. Desde mucho antes Dickinson ha conseguido que el espectador asocie el golpe del bastón sobre el piso y el roce seco y pesado del vestido, con la figura de la Condesa. Cuando ésta aparece, invisible, en la pieza, la banda sonora reproduce el ruido y consigue **crear** su presencia. Como Hermann, el espectador también la ve, ha dicho Basil Wright.

Pero la maestría de Dickinson se manifiesta en toques más sutiles, y en la continuidad del film, en particular. El centro de la intriga, con las escenas paralelas de Hermann esperando el momento de entrar en casa de la Condesa y ésta en un baile con Lisaveta, es motivo de una finísima exposición alterna. Dickinson no prepara transiciones de un episodio a otro; antes bien, prefiere crear efectos de montaje por el corte brusco de un tema a otro. Es lástima que en otros episodios del film (en particular los que muestran la desdichada intervención del príncipe Andrei) esté ausente por completo esta maestría. Para la secuencia final se reservó Dickinson unos calculados efectos alucinatorios, que consiguen objetivar la conciencia, ya sumergida en la locura, de Hermann. Pero son trozos de frío virtuosismo y no pueden compararse con los mejores. En realidad, el film (y Dickinson) ya han agotado entonces sus posibilidades de tensión.

A CUENTA DE MAYOR CANTIDAD.— **Queen of Spades** es, sin duda, una muestra de lo que sabe hacer Dickinson. Es la primera película suya importante que se exhibe en Montevideo. Ya se han perdido las esperanzas de ver **Gaslight** (1940) con Anton Walbrook y Diana Wynyard, porque los norteamericanos la compraron para copiarla (versión de George Cukor con Charles Boyer e Ingrid Bergman, **La luz que agoniza**, 1944) y destruirla. Tal vez ya no valga la pena ver **Next of Kin** (1942) sobre espías en tiempo de guerra, o **Men of Two Worlds** (1945), sobre ambiente africano. Pero cabe esperar que no se escamotee la exhibición de su último film, **Secret People** (1951), rodada en los Estudios Ealing sobre un argumento que él eligió y con Serge Reggiani, Valentina Cortese y Audrey Hepburn.

Este film podrá dar, junto con **Queen of Spades**, la medida de Thorold Dickinson. Es decir, la medida de un realizador que como teórico ha luchado para que el director sea reconocido como auténtico creador cinematográfico, un realizador que ha filmado poco para no someterse al mecanismo industrial, un realizador que ha expresado algunos artículos de su credo en estas sencillas palabras: **"Puede hacerse un cine mejor, narrado en términos visuales, con un sonido que sea su complemento, con música que no sea el relleno de vacíos sino una parte del drama, su comentario o su intérprete emocional. Al recordar el caballo de la forma, no debemos olvidar el carro del contenido. El artista debe tener algo que filmar antes de que pueda experimentar con la forma de filmarlo."**

Por eso conviene considerar a **Queen of Spades**, con sus obvios defectos y limitaciones, con sus notables secuencias, como anticipo de un Dickinson completo que las empresas distribuidoras están debiendo.

E. R. M.

a streetcar named desire

DOS EXAGERADOS.— La construcción de la obra teatral de Williams es tan hábil y atrayente que su público está dispuesto a concederle una sustancia y una trascendencia mayor. Se ha visto una metáfora de la lucha entre imaginación y realidad, entre Quijote y Sancho, en un asunto donde figura el nudo de ese conflicto, pero no su expresión natural ni menos su sentido filosófico o poético. La obra se nutre enteramente de un contraste: la convivencia forzada de Blanche, una neurótica refinada, imaginativa, engañada por sí misma, y su cuñado Kowalski, un mecánico que no aguanta las pretensiones aristocráticas de aquélla, y quiere vivir satisfecho con sus sentidos y con sus escasas conquistas materiales. Todos los otros elementos de la obra son accesorios, sustituíbles y, en algún caso, prescindibles: sirven a la descripción de aquellos caracteres, pretextan sus choques y su conversación. Ni siquiera Stella (esposa de Kowalski, hermana de Blanche) que se encuentra en medio del contraste, y que procura aliviarlo o desviarlo, resulta un personaje dramático muy rico; su actitud suele ser pasiva, y no se sabe de su carácter mucho más de lo que deja inferir su resignación presente. Lo que se sabe de los dos personajes principales ilustra en cambio la habilidad de Williams para plantear el drama, porque deliberadamente exagera sus rasgos hasta deformar los auténticos tipos humanos de los que partió, y como opera con los extremos puede organizar una tremenda y reiterada batalla entre ambos, para mayor efecto teatral. Sobre un plano real, el carácter de Kowalski no necesita la grosería y la brutalidad con que se le describe (como un cerdo, un grasiento); en su versión diaria, más frecuente y natural, es un hombre mediocre que no entiende la nobleza espiritual de los otros, cree equivocado o mentiroso a quien no comparta su propio sentido común, y adopta un desafío hostil hacia los refinados y los extravagantes. Por su lado, Blanche pudo ser también un carácter noble, una de las tantas personas sensibles al mundo ordinario y material que les rodea; el autor la describe en cambio como un resabio de una corrupta aristocracia sureña, con un pasado de mentira y de abyección, con un presente de duplicidad y engaño, buscando la penumbra para ocultar las arrugas, ostentando las joyas falsas, necesitando el baño caliente para calmar los nervios, y el trago furtivo para recuperar la paz interior. Como ampliación de ese cuadro, Blanche aparece como una ansiosa de una postergada satisfacción sexual, a la que necesita embellecer con romanticismo y

disfrazar con dignidad; en su pasado figura, prescindiblemente, un fracaso matrimonial con un adolescente invertido, y en el presente de la obra procura conquistar, sin éxito, a un amigo de su cuñado y a un visitante ocasional **("Joven, joven, joven, ¿te ha dicho alguien que pareces un joven príncipe de las Mil y Una Noches?")**. El resultado de esta exageración es alejar a Blanche de su modelo original, y ya no es una sublimación dramática (o poética) de un alma noble y sentimental, en el que más de un espectador pudiera verse reflejado, sino que se convierte en una neurótica pintoresca y casi villana, acercada progresivamente hacia la locura en que termina, primero por simple contraste con una realidad superior a sus fuerzas y después, con mucho efectismo (y poco motivo) por la rendición sexual a Kowalski, su propio enemigo. Ya un crítico sagaz señaló que la locura de Blanche no es una salida para el personaje tanto como lo es para el autor: procura un eficaz desenlace de la acción, pero deja sin salida al modelo humano de origen, que sobrevive en la hostilidad, la soledad o la transacción.

TEATRO CON CINE.— La construcción de la obra elude las fórmulas clásicas del teatro, y en lugar de tres actos prefiere once escenas breves, casi todas las cuales progresan hasta un estallido final, repitiendo así con variantes el conflicto de origen. Excepto el convencionalismo teatral de que cada escena suaviza en su principio la explosión con que terminara la escena anterior, el planteo de la acción principal es continuamente naturalista, y sólo en dos ocasiones el diálogo excede el coloquialismo para ser más conceptual y elocuente. Pero desde luego Williams no se queda en el naturalismo de un apunte, y su diálogo de apariencia vulgar corresponde a escenas de una máxima concentración dramática. En un segundo plano ha procurado además el comentario de la acción, dividiendo el escenario en dos fragmentos, interior y exterior, del edificio, utilizando la música del ambiente como un elemento adicional para el clima dramático, e introduciendo el grito de vendedores callejeros, el ruido del tranvía cercano, sombras incidentales en la pared, y aun la música de una polka que pertenece al pasado de Blanche y que aparece convocada como un recurso enteramente subjetivo. Se ha tildado de cinematográficos a estos procedimientos que el teatro moderno se incorpora, y en rigor lo son, aunque de hecho es infrecuente que el cine los utilice: un film no suele comentar su asunto con elementos exteriores, a menos que éstos aparezcan incorporados previamente al tema, con o sin deliberación. El uso de la música como pista de un recuerdo está bastante consagrado por el cine como para que se llame cinematográfico a su empleo en el teatro (Williams lo marca reiteradamente desde el texto); la acción dividida y contrastada a dos planos físicos, con comentarios callejeros para la acción principal, supone en cambio un recurso cinematográfico que el cine rara vez utiliza o, mejor, utiliza en una variedad de planos que el teatro no puede adoptar. Para una adaptación cinematográfica, estos procedimientos del comentario eran los de más difícil traslado, porque aunque la acción principal pueda transcribirse con fidelidad, los comentarios de la acción son en cambio un signo de estilo: o siguen siendo teatrales, indicando un artificio, o se transportan a una clave cinematográfica, indicando una verdadera adaptación.

EL FILM, PRIMER PLANO.— Como es habitual en Hollywood, la obra teatral de éxito aparece vertida literalmente, sin una recreación cinematográfica: la intención es aprovechar sin riesgos una fama previa, y la utilidad es la de divulgar a muchos espectadores el texto que conocieron unos pocos. La versión de Warner Brothers traslada casi enteramente al elenco teatral de Broadway, utiliza al mismo Tennessee Williams para la adaptación, utiliza al mismo Elia Kazan para la dirección, y para el papel de Blanche (hecho en teatro por Jessica Tandy) importa a Vivien Leigh, que había representado la obra en Londres, dirigida por Laurence Olivier. Con excepción de algunas breves podas al texto, marcadas por el Código de Producción y por la Legión de la Decencia, el film es fiel a su original.

En el plano naturalista esta fidelidad resulta, como de costumbre, una ventaja: se pierde la concepción rígida del escenario, la cámara adopta agilidad y ubicuidad para su enfoque, se consigue una dinámica distinta y fluída para la acción. Sólo en cine podía conseguirse, desde luego, la aparición inicial de Blanche, saliendo de una bruma, o el torturado primer plano que la enfoca, hacia el final, resistiendo a su encierro como demente. A cada minuto hay signos de que la escena ha sido pensada por Kazan (y por el fotógrafo Harry Stradling) con una exploración máxima de su enfoque cinematográfico: el movimiento en profundidad, la alternancia sin cortes para derivar de planos generales a planos más cercanos. Pero sería abusivo

ver en esta habilidad una creación cinematográfica, no ya en el grado con que Alf Sjöberg recreó su **Fröken Julie** sobre Strindberg (vida interior de sus personajes, salto al pasado, ampliación de algunas ideas del texto), sino siquiera en el grado menor en que William Wyler filmó su **Detective Story** (Antesalas del infierno, sobre Sidney Kingsley), sustituyendo mucho diálogo por una reconstrucción visual de la situación dramática, prefiriendo un gesto, una pausa, una mirada. La versión cinematográfica de Williams y Kazan agrega primeros planos, recurre a un espejo, sale ocasionalmente de su único escenario, pero mantiene a tal grado el respeto textual por el diálogo que, indebidamente, el conflicto sigue necesitando todas sus palabras, y pierde su intensidad. Sería muy fácil marcar podas posibles al texto, sin que Tennessee Williams deba ser, a ese efecto, más sagrado e intocable que Shakespeare o Shaw, pero es presumible que el trato entre el autor y la empresa sea el de enriquecer la obra donde se pueda, sin aligerarla donde se deba. Con ventajas sobre el texto, Kazan sabe conseguir una pelea brutal para la discusión en que termina la noche de poker (escena III), y fotografía audazmente una manguera de riego en seguida de la violación de Blanche por Kowalski (fin de escena X), utilizando un símil que ya figuraba en la **Fröken Julie** de Sjoberg. En apariencia, Kazan agrega lo que puede, y no está corto de ideas al respecto, pero no puede sacar tres líneas de diálogo, aunque sean prescindibles.

EL FILM, SEGUNDO PLANO.— Se ha señalado que el teatro posee, como otras artes, la riqueza de su limitación: un cartón simula una pared, una luz supone un cambio de escena, un aparte en alta voz se finge como no escuchado por otro personaje, aunque sí por el más lejano espectador. Donde esa ficción es legítima el público acepta un plano imaginativo: cuando se habla de un tranvía que se llama realmente Deseo, y cuando después se escucha su ruido, y cuando irrumpe una cercana música de jazz, la obra consigue, sobre el escenario, una metáfora poética de la situación que se debate entre los personajes. Al trasladar al cine esos efectos, el realismo les hace perder todo sentido, y no se opera ya sobre la imaginación del espectador. El film muestra un verdadero tranvía con el rótulo Deseo, y muestra una verdadera orquesta de jazz: el primero no tiene ninguna eficacia poética, más que su relación con el título (una operación mental), y la segunda no tiene sentido como imagen, aunque sí lo tiene como sonido. Esta es, en definitiva, la pobreza de la abundancia. En el teatro aparece, durante las escenas finales, una vendedora callejera que vocea **"Flores, flores para los muertos..."**, y el espectador la entiende, sobre un plano imaginativo, como un signo de la caída final de Blanche, sin que le extrañe ese aparte al naturalismo de la acción, porque el aparte pertenece a un segundo plano ya integrado; en el cine, la misma aparición es una interpolación indebida de un personaje ajeno. El film habría sido más fiel al espíritu de la obra si hubiera reservado para la banda de sonido toda la subjetivación del asunto: cuando lo hace suele ser brillante.

Contra una presunción muy difundida, la censura ejercida por el Código de Producción no deforma el problema: en el libreto corta algunas frases que aparentemente no deben decirse en público, y con el film ya terminado, y por presión católica de la Legión de la Decencia, se moderó con cortes la sensualidad de dos escenas entre marido y mujer; Elia Kazan protestó oportunamente contra esta interferencia. Existen empero dos modificaciones de entidad. Una es la escena final, donde Stella anuncia que no volverá a los brazos de su marido, enterada de que éste ha violado a Blanche; aquí se procura castigar el pecado, pero la escena es deliberadamente tibia e increíble. Otra, de similar intención, procura hacer de Kowalski el villano de la pieza, acentuando el tono de su brutalidad, y como depende enteramente de la interpretación, pretexta la mejor actuación que se le conoce en cine a Marlon Brando: no es un despliegue de modales sino una sensualidad directa, cruda, sin paciencia para escuchar, con violencia para masticar y escupir las palabras. Curiosamente, Brando no fué premiado por la Academia, aunque figuraba en las votaciones preliminares; son muy merecidos en cambio los premios a Vivien Leigh, a Kim Hunter (Stella) y a Karl Malden (Mitch).

H. A. T.

un tranvía llamado deseo

EE. UU., 1951. Warner Brothers. Director, Elia Kazan. Productor, Charles K. Feldman. Libreto cinematográfico de Tennessee Williams y Oscar Saul, sobre la obra teatral homónima del primero. Fotografía, Harry Stradling. Dirección artística, Richard Day. Música, Alex North. ELENCO: Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter, Karl Malden, Rudy Bond, Nick Dennis, Peg Hillias, Wright King, Richard Garrick, Ann Dere, Edna Thomas.
Premio de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood (1951) a Vivien Leigh, Kim Hunter, Karl Malden y escenografía de Richard Day.
Premio Especial de Venecia (1951) al film y a Vivien Leigh.

CIMESA
CIA. DE IMPORTACIÓN Y EXPORTACIÓN S. A.
CAP. AUT.: 500.000,00

Importadores mayoristas de
FOTOGRAFIA y Accesorios Fotográficos

Calle Yi, 1411 - 17
Montevideo - Uruguay

Dir. Teleg. Cimesa
Teléfono 8 85 37

Laboratorio Cinematográfico

salgado

PASAJE PALACIO SALVO
Entre piso — Montevideo
Teléfono: 40 38 06
Dirección Teleg.: "Brasal"

Revelación de películas blanco y negro 16 mm. 8 mm. en el día.
Copias de blanco y negro y color 16 mm. y 8 mm. en el día.
Grabación de sonido óptico en 16 mm. y tiraje de películas sonoras 16 mm.
Títulos: simples, sobreimpresiones, en color, con movimientos especiales, etc.
Cortinas, esfumados, sobreimpresiones, etc.
Filmación sonora y muda, blanco y negro y color, en cualquier punto del país.
Alquiler de cámaras muda y sonora, proyectores reflectores y demás materiales de filmación.
Stock permanente de negativo fresco.

SOLICITE LISTA DE PRECIOS

click!

FOTO CINE OPTICA

cámaras
accesorios
materiales para el aficionado

fotos de carnet en el acto

Av. Gral. Rondeau, 1517

Teléf. 8 67 95

Nuevas Posibilidades en 8 m.m.!

L. D. 8 una filmadora de 8 m.m. con características profesionales

Para filmar a 8, 16, 32 y 64 cuadros por segundo e imagen por imagen; motor que permite hasta 25 segundos de rodaje continuo; contadores de metros y de imágenes que operan con rigurosa precisión; indicador visual de film restante; marcha atrás con reenrolle automático, característica única en el pase de 8 mm., que evita todo riesgo de acumulación y deterioro del film al practicar su retroceso a fin de realizar fundidos encadenados o sobreimpresiones; visor extraluminoso; corrección total de paralaje; cabeza de torre para tres objetivos, con seguro automático y fácil giro para el cambio; presor de ventanilla especialmente construído para asegurar la permanencia del film en un plano invariable y evitar rayados accidentales; peso y tamaño reducidos y otros muchos detalles que distinguen a esta filmadora de las similares en su género.

EUMIG P 25 para proyectar con pantalla grande y máxima nitidez

Un proyector de 8 mm. con marcha atrás, imagen fija, velocidad regulable, lámpara piloto, porta-bobinas de 120 metros, circuito para corriente alterna y continua, 110 y 220 voltios, interruptores independientes para motor y para lámpara de proyección, dispositivos especiales para enhebrado de máxima sencillez, lámpara de proyección de 500 vatios con doble posición de intensidad; lente extraluminoso F. 1,6, tratado, etc.

DISPONEMOS TAMBIEN DE MODELOS EN 16 mm.

SOLICITE UNA DEMOSTRACION EN

FOTO - MICRO
RIO NEGRO, 1370

TELEF. 95516
MONTEVIDEO

Imp. "Rosgal"-Tel. 8 54 36